منهجية الإخراج المسرحي



تأليف

الدكتور يحيى سليم البشتاوي

الجامعة الأردنية - كلية الفنون والتصميم

منهجية الإخراج المسرحي

الطبعـةالأولـى

1435هـ - 2014م



الأكاديميون للنشر والتوزيع

المملكة الأردنية الهاشمية

عمان – مقابل البوابة الرئيسية للجامعة الأردنية

تلفاكس : 0096265330508

جــوال : 00962795699711

E-mail: academpub@yahoo.com

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية

2011/12/4377

رقم التصنيف: **792.0233**

المؤلف ومن في حكمه:

د. يحيى سليم البشتاوي

الناشر

الأكاديميون للنشر والتوزيع

عمان – الأردن

عنوان الكتاب:

منهجية الإخراج المسرحي

الواصفات: **/ الإخراج المسرحي // المسرحيات العربية //**

- يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى .

- يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبر هذا المصنف عن رأي شركة الأكاديميون للنشر والتوزيع .

ISBN :978-9957-449-43-8

منهجية الإخـراج المسـرحي

تأليـــف

الدكتـــور يحيى سليم البشتاوي



الأكاديميون للنشر والتوزيع

الإهداء

إلى مولودتي "سيدرا"

التي ملأت حياتي بالمحبة والأمل

وإلى كل الصغار الذين نحلم لهم بعالم أفضل

المؤلف

مقدمة

يعد هذا الكتاب كتابا منهجيا يؤسس لحرفية الإخراج المسرحي، وهو حصيلة تجربة تطبيقية في فن الإخراج قمت بها سابقا، وحينما نتناول الفن المسرحي على صعيدي النص والإخراج، فإننا نتناول فنا يعد من أكثر الفنون حاجة إلى نضج الملكة الفكرية وسعة التجربة، وهنا نحاول من خلال تجربتنا أن نضع أرضية ينطلق منها المخرج المسرحي المبتدئ في فهم النص وتفسيره وتجسيده إبداعيا من خلال اعتماد منهجية واعية للإخراج.

إن الفن المسرحي يتأسس على أبعاد رؤيوية تمتد من النص الذي أبدعه المؤلف وصولا إلى نص العرض الذي سيبدعه المخرج، واعتماد منهجية واعية للإخراج يمكن أن تؤدي إلى خلق حالة من التوازن الجمالي والمعرفي بأدوات وأسلوب تمكن من الوصول إلى جوهر العملية الإبداعية، التي يمكن لها الإحاطة بمشاكل الإنسان وبحقائق الوجود الإنساني ضمن سياقات متعددة سواء على مستوى النص أو العرض المسرحي.

وبما أن عمل المخرج المسرحي يعد عاملاً مهماً من العوامل التي تقف خلف ذلك الإطار المادي المسمى بالعرض، فإن هذا الكتاب يأتي في سياق وضع الأسس الخاصة بعمل المخرج لكونه الذي تقع عليه مهمة اختيار النص

المسرحي ومهمة التفسير، وهو الذي يقوم بالتخطيط الموضوعي لمشروع الإنتاج المسرحي، وهـو الذي يقوم بقيادة العملية المسرحيـة بكـل جوانبهـا الإداريـة ليشـكل بـذلك المبـدع الأول لكـل تفاصيل العرض،فالإخراج وظيفة وحرفة وفن، وكل العملية الإخراجية مناطة بالمخرج.

إن هذا الكتاب يضعنا في ضرورة دراسـة سـيرة المؤلـف المسرحـي وأسـلوبيته في الكتابـة وموقفه الفلسفي تجاه القضايا المعاصرة ورؤيته الفنية إذا ما تم اختيار نص مسرحي له لتقديمه على المسرح، مع ضرورة الوعي بمصادر العرض المسرحي وأسلوب المعالجة الإخراجية لهذا النص، وقد حاولنا من خلال كتابنا الدخول ضمن عمليـة التـذوق المسرحـي وتكـوين الانطبـاع المعـرفي تجاه أصول فن الإخراج وحالة تسلسل العملية المسرحية بشكلها المنطقي والتعليمي.

المؤلف


الفصل الاول
المؤلف

الفصل الاول

المؤلف

1- حياته:

ولد الأديب (جمال بنورة) في مدينة بيت ساحور في فلسطين المحتلة عام 1938 م حيث (تلقى تعليمه في مدارس بيت ساحور وبيت لحم واشتغل بالتعليم حتى إحالته على التقاعد قسرا عام 1983 من قبل سلطات الاحتلال الإسرائيلي بسبب كتاباته ومواقفه السياسية المقاومة للاحتلال وبسبب عضويته ونشاطه في لجان المعلمين في عام 1981 م)[1].

ينتمي جمال بنورة إلى أسرة فلسطينية عريقة وهو متزوج وله ستة أبناء، وقد بدأ نشاطه الأدبي منذ أوائل الستينات بكتابة القصة القصيرة، حيث قام بنشر نتاجه في الصحف العربية الصادرة في فلسطين المحتلة والبلاد العربية الأخرى، (وبعد الاحتلال نشر العديد من القصص تحت اسم صلاح حسين)[2]، ويعود ذلك إلى محاولة تجنب القمع والإرهاب الصهيوني الذي كان يمارس ضد الأقلام التي تؤازر الثورة الفلسطينية.

ولكن ميلاده الأدبي الحقيقي كان بصدور مجموعته القصصية الأولى (العـودة) 1976 م التي تناول فيها جوانبا متنوعة وصورا عديدة من صور المجتمع الفلسطيني تحت الاحتلال، وقد تنوعت فيما بعد نتاجاته الأدبية، فتوزعـت بـين القصـة والروايـة والدراسـة الأدبيـة والمسرحيـة، حيث عبر عن هموم شعبه وقضاياه الوطنية، فكان من نتيجة ذلك أن (تعرض للاعتقال أكثر من مرة كان آخرها لمدة شـهرين في صـيف عـام 1989م في معتقـل أنصـار 3 في النقـب)[3]، وهكـذا شكل(جمال بنورة) مع أدباء فلسطين المحتلـة صـورة نضـالية مـن صـور الأدب المقـاوم بـنقلهم للواقعية الثورية الفلسطينية التي تهزأ بكل طغيـان الأعـداء واسـتكبارهم، وتسـتمد مـن حقهـا المشروع قوة تقارع بها المحتل.

2 - أسلوبه:

إن (جمال بنورة) في كثير من نتاجاته الأدبية يـنهج الأسـلوب الـواقعي، فهـو يصور نضال الشعب الفلسطيني بكافة طبقاته وفئاته الاجتماعية، مع ميلـه أحيانـا إلى اسـتخدام إيحـاءات رمزيـة وتعبيريـة واضـحة، (فلـم ينجـرف في تيـار الكتابـة التجريبية المبهمة حينا، والمسطحة حينا آخر، وإنما بقيـت قصصـه خـير تعبـير عـن القصة القصيرة ذات الأسلوب السردي الواضح، الذي يستند إلى لغة سـهلة مشـبعة بالإيحاءات والدلالات، بحيث تصل هذه القصة في نهايـة المطـاف إلى قطـاع واسـع من القراء على اختلاف مستوياتهم الثقافية والمعرفيـة)[4]، لان مـن واجـب الأديـب هنا أن يقوم بإشاعة الـوعي بـين الجماهـير التـي يكتـب لهـا، والإسـهام في التعبئـة الثورية وصياغة الواقع الحقيقي بلغة يفهمها الجميـع، لهـذا فـنحن نلمـح في مجـا ميـع (جـمال بنـورة)القصصـية الالتـزام الصريـح والمبـاشر بوقـائع الحيـاة اليوميـة للمواطن الفلسطيني على أرضـه، فقـد (ظلـت قصـة الأرض المحتلـة وثيقـة الصـلة

أكثر بالأرض والناس وأكثر شعورا بحدة المواجهة بحكم المكان وبحكم ما يفرضه من وسائل القمع وعلى رأسها القمع الثقافي الذي يستهدف أول ما يستهدف في فلسطين المحتلة النفي القومي للجماهير بكل أبعاد هذا النفي)[5].

لقد امتاز أسلوب (جمال بنورة) الأدبي بالالتزام بعرض الوقائع اليومية للشعب الفلسطيني تحت الاحتلال، بلغة مبسطة واضحة كوضوح الشخصيات التي تنطقها، كذلك فقد ظهر في كتاباته دقة الاختيار للأحداث والشخصيات، وميله إلى التصوير الحرفي كذلك فقد اتسم أسلوبه (بغنى التجربة الإنسانية ووضوح الرؤية وصلابة الموقف)[6] لا سيما بعد أن اكتملت موهبته الأدبية وتطورت أدواته الفنية.

3 - موقفه الفلسفي:

إن القارئ لأعمال (جمال بنورة) سيخرج بأنها تشترك جمعيها في خيط فلسفي واضح يتمثل بالفلسفة الثورية النضالية التي يدعو من خلالها الكاتب إلى التحرر والاستقلال وطرد المغتصب، وحول ذلك يقول: (بخصوص الفكرة التي أنطلق منها عند الكتابة.. والحقيقية الحافز على الكتابة هو معايشتنا اليومية مع الاحتلال وصدامنا معه في كل حركة أو خطوة نخطوها فنحن دائما أمام جندي الاحتلال أينما تحركنا، ولم أقصد أكثر من التعبير عن الواقع الذي نعيشه)[7]، وهذه المنطلقات الفلسفية هي التي تجعل الكاتب يميل إلى الواقعية في أسلوبه،لا سيما وأن الواقعية تنقل الأحداث نقلا مباشرا من شأنه أن يسهل على القارئ فهم مضامينها.

لقد تبنى (جمال بنورة) في أدبه قضايا فلسفية وفكرية تخص شعبا بأسره، حيث اهتم بعرض تفاصيل الحياة اليومية في الأرض المحتلة، وعبر عن فلسفته

بصور حيه على الأرجح، مركزا على عرض المسيرة النضالية للشعب الفلسطيني، ولهذا اهتم في نصوصه الأدبية بعرض صور من المقاومة اليومية للاحتلال (وحينما يعرض الكاتب لمقاومة الاحتلال والتصدي لأساليبه العنصرية الهمجية فإنه لا يفعل ذلك بشكل ذهني مجرد، أو عبر حذلقات فكرية معزولة عن سياقها الاجتماعي والإنساني، بل هو يغوص في أعماق شخوصه كاشفا عن أدق نوازعهم الشخصية ذات السمة الإنسانية التي تلتقي في التحليل النهائي، وعبر علاقة جدلية حية، مع توجههم العام في الدفاع عن الوطن،وعن حق الأطفال في حياة كريمة بين أمهات لا يتعرضن لإذلال العدو، وآباء لا تعيبهم المنافي والسجون، ولهذا السبب تبرز (...) المقولة التي أخذت تتردد على نحو ملموس في إنتاج في النتاج الأدبي الفلسطيني المعاصر، مقولة الذهاب إلى الموت ليس حبا في الموت وإنما رغبة في الحياة والدفاع عنها)[8]، فإذا كان موت المحتل فيه سقوط وانتهاء لوجوده فإن الموت بالنسبة للفلسطيني يرتبط ارتباطا وثيقا بفكرة البقاء التي تجسدها قيم البطولة والشهادة التي يحققها الإنسان الفلسطيني في صراعه المصيري مع قوات الاحتلال، وفي ضوء ذلك فقد أظهر الكاتب شخصيات سلبية وشخصيات إيجابية في موقفها الحياتي من الأزمة التي فرضها الاحتلال، حيث أملى عليه ذلك معايشته للواقع معايشة حقيقية، ففي مجموعة (حكاية جدي) القصصية 1981 م تعرض (قصتي " مواجهة "و "السقوط " محاولة إفراز القصد السياسي من عفوية العلاقة بين المواطن الفلسطيني في الأرض المحتلة وحركة الأحداث اليومية)[9]، وهذه العفوية تؤثر في إيضاح فلسفة الكاتب عن طريق القدرة على ترجمة صور الحياة وفهم جوهرها المتصل بفكر الكاتب ووجوده.

كذلك فقد أراد (جمال بنورة) إظهار مدى ارتباط الإنسان الفلسطيني بأرضه وذلك حينما ذهب إلى أن بقائه لا يكون إلا بتمسكه بتراب وطنه، رغم

كل محاولات الاقتلاع والتهجير والتهويد التي يمارسها المحتل، ففـي قصـة (حكايـة جـدي) يـورد القاص حوارا بين الجد وأفراد من دورية صهيونية، حيث يؤكد من خلاله قيمـة الأرض ومكانتهـا عند الإنسان الفلسطيني : (وكان لا يزال يحرث الأرض وقد جاوز الثمانين، عندما مرت به دورية وتوقفت بمحاذاة الأرض..

- هذه الأرض لك؟

قال باعتزاز: نعم.

- هذه كثيرة عليك.

- لا ليست كثيرة.

- هل تبيع؟

- لا..

- نعطيك نقودا كثيرة، تتعب من عدها، وتستريح من هذا الشقاء..

- أنا لا أحس بالشـقاء.. أنـا أحـس بالسـعادة وأنـا أعمـل في أرضي.. مـا قيمـة حيـاتي إذا تخليت عن الأرض ؟ فلماذا أعيش ؟)[10].

إن الشخصيات الثورية جاءت معبرة عن الفلسفة التي يستند إليها الكاتب فما صمودها وثباتها وموقفها النضالي إلا صورة مـن الصـور المعـبرة عـما يجـول في خـاطرة، ويمكـن القـول أن الملامح العامة لأدب (جمال بنورة) قد ارتبطت بفكرة مقاومة الاحتلال وتعرية المواقف المرتبطة به مع تأكيد مقومات الصمود والنصر بالنسبة للإنسان الفلسطيني.

4- الرؤية الفنية:

لقد كان للظروف السياسية والاجتماعية التي ولد وترعرع فيها الكاتب الأثر البالغ في تحديد خطوط حياته وتثبيت نظرته وموقفه من هذه الحياة لا سيما بعد أن أصبح يعي مجريات الأمور من حوله، فكان لقضية وطنه أبلغ الأثر في تفجير عاطفته ونظرته الثورية، حيث ظهرت توجهاته جلية من خلال رؤيته الفنية، فـ (جمال بنورة) يرى أنه لا نستطيع تحقيق أهدافنا وطموحاتنا الكبرى في التحرر والاستقلال الوطني إلا من خلال الثورة ومواصلة النضال.

وكان لسيادة الاتجاه الثوري في الحياة الفلسطينية عامه أثره البالغ في ظهور هذا الاتجاه في أدبه القصصي والمسرحي، فاعتمد الواقعية الاشتراكية كمنهج أدبي ليعبر من خلالها عن رؤيته الفنية باعتبار أنها (تتبنى كل المنجزات الفنية التي حققتها الواقعية النقدية، لكنها تمتاز عنها بأنها وليدة عصر أصبحت قوانين التطور فيه والوسائل الممكنة لقلب المجتمع أكثر وضوحا وجلاء، ومن هذه الناحية أصبح مفهوم الثورة من أهم عناصر الواقعية الجديدة)[11].

إن (جمال بنورة) يرفض واقع الاحتلال رفضا مقيتا، ويرى أن الثورة تحقق واقعا بديلا للواقع اليومي يتمثل بالتحرر وطرد المحتل، وانطلاقا من قناعاته الماركسية يؤكد دائما على دور الماركسيين في تحريك الشارع الفلسطيني ضد المحتل، ففي مجموعته القصصية (حكاية جدي) وتحديدا في قصة (المواجهة)، يصر أحد الوجهاء والمحاسيب الذين يقفون من المقاومة موقفا سلبيا على أن التظاهرات هي من تدبير الشيوعيين:

(- لن نسمح للشيوعيين أن يتحكموا في مقدرات البلد... وضعهم في السجن أريح لنا.

- ولماذا الشيوعيين ؟

- من تظن أنه يحرض الناس على الإضراب والتظاهر ؟)[12].

لقد فرق (جمال بنوره) بين فلسفته الثورية الخاصة والنظرة التي يحملها عن الواقع، حيث طغت تجربته الشخصية في كتاباته، فظهر من خلال أبطاله وشخوصه مرتديا رداء المناضل الثوري، وإزاء ذلك فقد ألغت الإيديولوجيا الفن وتغلبت عليه في كثير من قصصه فأصبح (القول الأيدلوجي إذن هو الذي يستتبع القصة وليس العكس.. أي أن قصد الكتابة ورؤيتها لا تخرج من جسد التجربة، بل تلصق رؤية الكتابة على جسد القصة في غياب التجربة وحضور الذهنية كفاعل أساسي في الكتابة القصصية عند جمال بنورة)[13] الذي عرض صورا متنوعة ومتعددة من تجربته الشخصية، التي نبعت من خلال معايشته للواقع الفلسطيني تحت الاحتلال، وقدم رؤيته الفنية بأسلوب أدبي رفيع المستوى من أجل أن يعرض مأساة الإنسان الفلسطيني.

وقد ركز جمال في أدبه على موضوعات ركزت في التصميم على الكفاح والنضال و إبراز الطغيان الصهيوني، مبينا في الوقت نفسه مدى تعلق الشعب الفلسطيني بأرضه وتحديه لكل القوى التي تسعى للنيل من حقوقه، لكن (الكاتب لا يدع لالتزامه الفكري أن يتدخل أكثر مما يجب في مادة قصصه، فهو في الأغلب الأعم يدع للتجربة القصصية أن تقول غايتها الأخيرة دون افتعال، وحينما يعمد إلى إيراد بعض جوانب الواقع السياسي اليومي، سواء أكان ذلك متعلقا بالوطن المحتل أم بما يكتنف الواقع السياسي العربي من مهازل وسلبيات، فإنه يفعل ذلك عبر إشارات سريعة لا تفسد إيقاع قصصه أو تحدث انقطاعا في تواتر هذا الإيقاع)[14]، وهذا يؤكد مدى التصاق الكاتب بواقعه الحياتي الذي يعيشه، لا سيما أنه قام بنقل ذلك الواقع حرفيا في كثير من كتاباته.

5- استعراض مؤلفاته:

بدأ (جمال بنورة) حياته الأدبية كاتبا للقصة القصيرة حتى أصبح مـن روادهـا في الأرض المحتلة، ولم يدخل عالم المسرح إلا بعد أن ظهرت كتاباتـه المسرحيـة لأول مـرة عـام 1980م، ثـم امتد نشاطه الأدبي إلى كتابة الرواية والدراسات الأدبية، ومن مؤلفاته: العـودة (قصـص) 1976م، كان الموت ونحن عـلى ميعـاد، السـجين (مسرحيتـان) 1980م، حكايـة جـدي (قصـص) 1981م، الشيء المفقود (قصص) 1982م، الموت الفلسطيني (قصص) 1986م، دراسات أدبية 1987م، أيام لا تـنسى (روايـة) 1988م، حـمام في سـاحة الـدار (قصـص) 1990م، سراج لم ينطفـئ (قصـص) 1993م، انتفاضة (رواية)، الحياة والموت (مسرحية).

مجموعة (العودة) القصصية 1976م:

تعد مجموعة (العودة) القصصية أول مجموعة صدرت للكاتب، ورغـم أنهـا صـدرت في أوائل عام 1976 م عن دار صلاح الدين للنشر، إلى أن معظم قصصها كانت قد كتبـت في فـترات سابقة امتدت منذ أواخر الستينات، حيث ركز القاص من خلالها على عرض الواقـع الفلسـطيني مظهـرا مـن خـلال مجموعتـه القصصـية أنمـوذجين متناقضـين للإنسـان الفلسـطيني، وهـذان الأنموذجان استوعبا حقيقة وجود الاحتلال وحقيقة تعسـفه وعدوانـه، إلا أن أحـدهما قـد أكـد ضرورة مقاومة المحتل وتحرير الوطن من سطوته، وهو على الأغلب يمثـل الأنمـوذج الطـلابي، في حين يبقى الأنموذج الآخر متفرجاً ولا مبالياً بما يقع أمامه من أحداث جسيمة ليعـبر بـذلك عـن الأنموذج الحيادي، إضافة إلى ظهور قلة قليلة تنساق نتيجة للظـروف الاقتصـادية القـاهرة نحـو خيانة الوطن وخدمة العدو.

ففي قصة (اعتصام) يدعو الطلبة إلى الإضراب العام، حيث يهتفون بسقوط الاحتلال في مقابل الأنموذج المتهالك المتمثل بالموظف الضعيف المتخاذل ومدير المدرسة الذي يسجل أسماء الطلبة الثائرين ويدعوهم إلى الكف عن الإضراب مستخدما مقولات الفوضى التي لا تحقق المطالب، كمقولة العلم سلاح فعال، ولا يتورع المدير عن طرد الطلاب واستدعاء قوات الاحتلال لاعتقالهم، وفي قصة (طريق آخر) نجد أنموذج الطالبة المناضلة التي توقع عرائض الاحتجاج وتشارك في المسيرات والتظاهرات، مقابل الأنموذج الآخر المتهافت اللامبالي المتمثل بخطيبها صاحب النوفوتيه الذي لا يريد لزوجته أن تكون سياسية[15].

أما الأنموذج الحيادي فهو أنموذج سلبي في موقفه النضالي وهو يتعامل مع الوقائع والأحداث وكأنما الأمر لا يعنيه، إذ يختلف في ذلك عن الأنموذج المتهالك المتخاذل، الذي تفرض عليه طبيعة المواقف أن يلغي كل صيغ الوطنية وذلك للحفاظ على مصالحه الخاصة المرتبطة بالمحتل.

وفي قصتي (متى ينقضي الليل) و (عند منتصف الليل) يورد القاص أنموذجين حياديين، ففي القصة الأولى نواجه عاملا منهمكا في كيفية الذهاب لوالده المريض في المستشفى، وفجأة يقع انفجار بفعل إحدى عمليات المقاومة حيث يتم اعتقال العامل من قبل سلطات الاحتلال من بين عدد من المعتقلين، وأثناء ذلك لا يكف العامل عن التذمر، وأحيانا تمنيه أن يتم القبض على الفاعل كي يتم إطلاق سراحه. وفي قصة (عند منتصف الليل) يداهم الاحتلال منزل أحد الفلسطينيين الحياديين ويوسعوه ضربا، مما يضطره إلى إرشاد الجنود إلى بيت المناضل المطلوب الذي جاءوا لاعتقال[16]، فالظروف الإنسانية التي أحاطت بالشخصيات، والدوافع الحياتية التي دفعت بها إلى هذا المصير كلها نابعة من طبيعة إنسانية قاهرة.

مسرحية كان الموت ونحن على ميعاد:

ربما تكون مسرحيتا (كان الموت ونحن على ميعاد) و (السجين) أول كتابات (بنورة) المسرحية، وقد صدرتا من خلال منشورات الأسوار في عكا في فلسطين المحتلة عام 1980م، ثم اتبعهما بمسرحية (المتهم) التي ظهرت ضمن مجموعة (الموت الفلسطيني) القصصية عام 1986م وبمسرحية (مستوطن) التي ظهرت ضمن مجموعة (سراج لم ينطفئ) القصصية عام 1993م، وله مسرحية تحت الطبع وهي بعنوان (الحياة والموت) لم يتسن للمؤلف الاضطلاع عليها.

في مسرحية (كان الموت ونحن على ميعاد) قسم الكاتب مسرحيته إلى خمس لوحات، المكان فيها: موقع تابع للقوات الفلسطينية اللبنانية المشتركة، والزمان: الأسابيع الأخيرة التي سبقت اتفاق وقف إطلاق النار بين القوات التقدمية والقوات الكتائبية الرجعية عام 1976م، وشخصيات المسرحية: محاربون من الفلسطينيين واللبنانيين التقدميين، أسير، وضباط كتائبيين.

لقد خرج (بنورة) هذه المرة إلى لبنان واختاره كمسرح لإحداث مسرحيته، ولم يكن هذا لافتقار الأرض الفلسطينية للأحداث، وإنما جاء معبرا عن أهداف الكاتب وطموحاته في توعية الأهالي في لبنان والكشف عن الزيف الحقيقي للأعداء، فقد أراد أن ينقل لنا صورة حقيقية عن الحرب الأهلية في لبنان التي فجرتها قطعان الكتائب المتآمرة على لبنان العربي والثورة الفلسطينية بأوامر وتوجيهات من الكيان الصهيوني.

وقد كان (بنورة) يهدف هنا إلى بيان الموقف الفلسطيني من الحرب اللبنانية، وتوجيه الثورة الفلسطينية وجهة صحيحة تستهدف قبل كل شيء تحقيق الأهداف التي قامت من أجلها، حيث اكتفى باختيار مسرح الأحداث وأقطاب الصراع الحقيقية مع تأكيد المواقف الفلسطينية الواضحة، والمتمثلة بأن

المسيحي هو أخ المسلم والفلسطيني سند اللبناني، وجميعهم يقفون في وجه المحتل والمتآمر والخائن من أجل رفع كرامة الأمة وتحقيق النصر لها.

لهذا فقد اهتم الكاتب بواقعية الأحداث وابتعد عن التفصيلات المقروءة غير المعاشة، علما بأنه قد قدم من خلال شخصياته المسرحية موقفه الخاص من الأزمة، فكانت الشخصيات تنطق باسمه معبرة عن أفكاره ومواقفه السياسية.

وقد عرض الكاتب في مسرحيته صورا لمناضلين ربما اختلفوا في كثير من الأمور،لكنهم التقوا على قاعدة نضالية واحدة ذات قواعد صلبة ومتينة، فبينما نجد (أبو علي) المناضل المتحمس الثائر الذي يرغب بالانتقام من الأعداء، نجد أيضا (مروان وباسل) كنموذجين للشباب الفلسطيني الذي لم تلهه مقاعد الدراسة عن أداء واجبه النضالي، ونجد كذلك (الغلام) الذي تفرض عليه الظروف أن يترعرع وهو يحمل بندقية، وكذلك الفلسطيني الذي يحمل البندقية بيده ويقاتل، ويحمل باليد الأخرى الريشة ليرسم، لكن براعة الكاتب كانت في اختياره للمقاتل اللبناني من أبناء الطوائف المسيحية، لتأكيد كذب الأعداء في دعايتهم التي استهدفت تلطيخ سكان لبنان بوصمة الطائفية.

لقد تحاشى الكاتب في مسرحيته الوقوع في أخطار التخيل البعيد عن مسرح الأحداث، حيث حدد هدفه في نقل الموقف الفلسطيني من الحرب اللبنانية وذلك من خلال إيراده للتفصيلات المقروءة غير المعاشة، وقد عكس المؤلف من خلال مسرحيته موقفه الفكري من الأحداث، حيث طغت الأيدلوجية على الفن في مسرحيته، (من هنا كان أبطال جمال بنورة مسيرين، أفكارهم هي أفكار الكاتب وأقوالهم هي أقواله، حتى بدت حركاتهم مهزوزة وفي بعض المواقف مفتعلة، وهذا التوجيه المباشر من الكاتب منع النمو الطبيعي لأبطاله، ومن ثم حرم عمله الأدبي قوة التأثير القوي على القارئ)[17].

إن تركيز الكاتب على قضية الطائفية جاء نتيجة لوعيه بالدور الذي يلعبه المحتل من أجل إشاعة التفرقة بين أبناء الوطن الواحد، وذلك حتى يتسنى له السيطرة على الأراضي العربية وتنفيذ مخططاته التوسعية، يقول (بنوره) على لسان الغلام في نهاية مسرحية (كان الموت ونحن على ميعاد): (إننا بحاجة إلى الحب، ولكن قلوبنا تمتلئ بالحقد المقدس، إننا نحقد على أعداء الحياة لأنهم لا يريدون لشمس الحب والحرية أن تشرق على هذا العالم.. من أجل حبنا للحياة، علينا أن نقتل أعداء الحياة.. بعد ذلك سوف نتعلم الحب.. بل سوف نملأ العالم حبا)[18].

مجموعة حكاية جدي القصصية 1981 م:

يستمر(جمال بنورة) في هذه المجموعة بتعرضه للواقع السياسي للإنسان الفلسطيني المعاصر ومدى انعكاسه على الأوضاع الاجتماعية، ففي قصة (حكاية جدي) التي سميت المجموعة باسمها، يطالعنا المؤلف بشخصية الجد التي تتخذ موقفا نقديا إزاء حالات القمع والاضطهاد المستمرة، وذلك حينما ينطلق الجد من الحاضر إلى عرض صور الماضي وتداعياته منذ الحكم التركي وحتى الانتداب البريطاني الذي أفضى في النهاية إلى إنشاء وفي مجموعته القصصية (حكاية جدي) الصادرة عام 1981 م، يؤرخ (جمال بنورة) للواقع السياسي للإنسان الكيان الصهيوني على تراب فلسطين.

ويؤكد الجد عروبته منذ البداية حينما يرفض التعاون مع الأتراك حيث يهرب من الجندية رافضا الخدمة في الجيش التركي :

(أنا لا اخدم دولة ظالمة.

وأردف : يأخذوننا للموت من أجل ماذا؟ كانوا ينهبون زيتنا وطحيننا طعاما لجنودهم.. ويقطعون شجرنا لتسيير بوابيرهم ونقل جيوشهم، هذا غير الضرائب وغير أبنائنا الذين أخذوهم للذبح)[19].

وفي موضع آخر تعبر القصة عن حالة تشبث الإنسان الفلسطيني بأرضه، وذلك من خلال إظهار موقف الجد وهو يعلن عما تعنيه الأرض بالنسبة له حيث يصفها بأنها منبع الحياة والسعادة، فالعلاقة بين الجد والأرض علاقة وثيقة وهي تبقى رمزا للثبات والدوام ولا تحتاج إلى جدال، لأن علاقة الجد بأرضه تشكل حالة من حالات الولاء والارتباط العاطفي.

إن ذكريات الجد تتناثر من خلال السرد القصصي في محاولة لرواية تفاصيل الزمن في مشهد بانورامي من الصعب امتلاكه قصصيا، وتحفل القصة بعرض أنظمة العلاقات الخاصة بالشخصيات لاسيما شخصيتي الجد والحفيد، مما كان له الأثر الواضح في خلق حالة التفكك في النص، (أي إن القصد غير المباشر في القصة يختفي ويغيب لتحل محله حكايات كثيرة لا ينتظمها النص، بل إن القول الأيديولوجي الحاضر في كل سطر من سطور قصص جمال بنورة يختفي في هذه القصة دون أن يدع الجنس تصهره في أتونها، أي إن القصة تحاول أن تصنع من لغة التفاصيل اليومية المختزلة إلى مكوناتها الأولية ضابطا للفكر الذي تحمله القصة، ولكنها لا تنجح في تركيب هذه التفاصيل لتغلب القول الأيديولوجي في النص على حيوية الفن وروحه)[20].

إن قصص مجموعة (حكاية جدي) تزخر بالإيديولوجيا العفوية التي ترتبط بعفوية الشخصيات وشعبيتها، وهذه الإيدولوجيا تحضر من خلال لغة الشعار السياسي وشكله التي تؤدي إلى تفكك النص.

وفي قصة (صباح قارس) يتناول المؤلف قضية تتعلق باشتغال الفلسطينيين في الشركات والمصالح الصهيونية، حيث يعرض المؤلف لمأساة الإنسان الفلسطيني على حواجز التفتيش وهو في طريقه للعمل، وهذه (القصة في بساطتها وعفويتها تستشف من خلال لعبة السرد والاستبطان الداخلي

والاسترجاع الحياة اليومية للمواطن الفلسطيني تحت الاحتلال، ومن خلال تملكها للواقع وتوظيفها له في بنية القصة لإقامة بناء عالم إنساني، تسعى القصة لامتلاك جنسها الأدبي في لعبة سردية ناجحة وقادرة على الفيض بمكنوناتها من خلال تركيب العلاقات لا تفكيكها، على الرغم من اعتمادها على تحديد رؤيتها بشكل مباشر وواضح ومركب على الجسم القصصي)[21].

وفي قصة (المواجهة) تظهر حالة التشاؤم عند شخصية(أبي خالد) منذ الصباح الباكر، وذلك حينما يعلن عن عدم رغبته الذهاب للعمل تفاديا لمذلة التفتيش وللصدام مع العدو، إذ إن هذا اليوم سيكون يوما للإضراب العام في الأراضي الفلسطينية وذلك ردا على معاهدة (كامب ديفيد) بين مصر والكيان الصهيوني.

وإزاء هذا الموقف السلبي الذي يقفه (أبو خالد)، نجد موقف ابنه (خالد) إيجابيا وذلك حينما يختار الخروج للتظاهر مع زملائه في المدرسة احتجاجا على هذه المعاهدة، ويثير الأنموذج الطلابي بوصفه أنموذجا إيجابيا للاحتجاج والمقاومة حقد بعض المعلمين والأهالي لاسيما بعد أن يشتبك الطلاب وطالبات المدرسة المجاورة مع جنود الاحتلال، وينهالون عليهم رميا بالحجارة التي تتساقط كالمطر على رؤوس الجنود، وإزاء ذلك يذهب بعض الوجهاء والمحاسيب وأصحاب النفوذ لمقابلة رئيس البلدية وذلك لوضع حد لتجاوزات الطلبة :

(- متى يكف هؤلاء الأولاد عن خلق المشاكل لنا ؟ أليس هناك من يضع لهم حدا ؟

قال آخر : هل ستعملون شيئا معهم أم نذهب بأنفسنا إلى الحاكم ؟. (...).

- إنهم يعطلون مصالحنا.. ويلحقون بنا أفدح الضرر.

- يجب الكشف عن أسماءهم ومعرفة أهلهم.

- يجب فضحهم وفضح أهلهم حتى يتأدبون.

- إنهم يقلقون راحتنا.. نحن لا نريد أن يفرض منع التجول علينا.

- حتى البنات.. يتظاهرن..!

- هؤلاء بنات متروكات على حل شعرهن، بدهن أزواج يظبوهن.

قال الرئيس في هدوء :

- أنا لا أستطيع أن اضر بأبناء بلدي)[22].

وهذا الموقف السلبي الذي يقفه أصحاب القضية هو موقف مغاير لموقف فئة من جنود الاحتلال، فبينما يعلن غالبيتهم حقده الأعمى على أولئك الذين لا يملّون من المواجهات ويتمنى القضاء عليهم، نجد أن أحد الجنود يبرر لأبناء الشعب الفلسطيني ما يقومون به بوصفهم أصحاب حق، وان التعايش السلمي مع الفلسطينيين هو خير وسيلة للخروج من مأزق المقاومة.

إن قصة (المواجهة) هي قصة مركبة من مشاهد غير ملتحمة إذ تعد شخصية الجندي الصهيوني شخصية غير مقنعة في بنية القصة، فلم يستطع القاص إتقان التعامل مع هذه الشخصية واستبصار وعيها وإقحامها في جوهر الصراع، مما كان له الأثر في إيراد حوارات زائدة على لسان الشخصية مغلبا في الوقت نفسه الإيديولوجيا على الفن[23]، لكن صورة (خالد) في القصة بقيت صورة ذات طابع نضالي بوصفه يمثل الأنموذج الطلابي المضحي والمكافح بكافة الوسائل المتوفرة لديه دفاعا عن وجودة، متجاوزا بذلك كل حالات التخاذل والضعف إيمانا منه بعدالة قضيته.

مجموعة الشيء المفقود القصصية 1982م :

وفي هذه المجموعة عرض (جمال بنورة) المضامين الفكرية نفسها التي عرضها في قصصه السابقة، والمرتبطة بصراع الإنسان الفلسطيني اليومي المتواصل مع الاحتلال.

ويعبر المؤلف في قصة (أمومة) عن حالة القلق الفكري التي تعيشها الأم في ظل عاطفة الأمومة وحالة الخوف من المجهول، فبعد أن فقدت (أم احمد) زوجها على أيدي جنود الاحتلال، تضخمت حالتي الخوف والقلق لديها على ابنها الذي لم يبق لها غيره في الوجود، لذلك كانت تحضره إلى المدرسة وتظل في انتظاره حتى ينهي دراسته وتعيده معها إلى البيت.

لكن (احمد) هو الآخر يستشهد في مواجهة مع العدو، فتهيم الأم في الخلاء بسبب وقع المعاناة عليها، ثم تعود إلى المدرسة وتبقى تنتظر على بابها كما كانت في السابق، وترى أصدقاء (احمد) الذين تعلن لهم أنها تحبهم وأنها ترى إنهم كلهم (احمد) وذلك في إشارة إلى استمرارية المقاومة: (ولم يستطع أحد أن يقنع المرأة بان احمد مات.. وتظل تصر على موقفها :

- احمد لم يمت.. احمد موجود.. إنه في مكان ما.. لابد أن يعود.. قد يكون بينكم.. بل انه بينكم.. انه واحد منكم.. انتم هو.. هو انتم..)[24].

وفي قصة (الحصار) يضرب الاحتلال طوقا أمنيا حول إحدى القرى الفلسطينية ويحاصرها بحثا عن بعض الفدائيين الفلسطينيين، وإزاء ذلك تبرز شخصية (أبو محمد) التي تبدي اعتراضها على ممارسات المحتل وإرهابه للمواطنين الآمنين، وهذه الشخصية تذكرنا بشخصية الجد في قصة (حكاية جدي) والتي تتشابه معها من ناحية البناء الفكري والنفسي، فهي شخصية

شعبية تتصف بالشاعرية وبعفوية الطرح السياسي أثناء مقاومتها للمحتل، حيث تعبر عن حالة التشبث بالأرض رافضة كل محاولات التهجير والتشرد. يقول (أبو محمد) الذي يخاطب زوجته بعد أن تخبره رغبتها بالتخلص من هذا السجن الذي يفرضه الاحتلال:

(قال ساخرا : - وهكذا يا امرأة.. عرفت أخيرا طعم السجن.. بعد أن بلغت من العمر أرذله.. ولكنك لا تعلمين أننا نعيش في سجن داخل البيت وخارجه..(...). علينا أن نصبر قليلا.. لقد مرت بنا أيام وحروب كثيرة..

- ولكنها لم تكن أسوء من هذه..

- إننا نعيش رغم كل شيء..

- إننا نعيش.. لأننا لا نموت.. لقد حرمونا حتى رؤية أولادنا.. أي عيشة هذه ؟.

- إننا نعيش لتمتد جذورنا في هذه الأرض.حتى يصعب اقتلاعنا منها.

- إلى متى.. ؟ إلى متى..؟

- ليس أمامنا إلا أن نصبر وننتظر.. أن نصبر.. أن نصبر)[25].

إن (جمال بنورة) في مجاميعه القصصية المبكرة، يركز على تلك الموضوعات الملتزمة التزاما مباشرا بواقع الحياة اليومية للإنسان الفلسطيني في الأرض المحتلة، وصور القمع الفاشية التي يمارسها الاحتلال في مقابل الأشكال المتعددة للنضال، وكل مجاميعه القصصية تشتمل على تلك النماذج البشرية المتناقضة في توجهاتها السياسية والاجتماعية، وإذا كان الأنموذج الطلابي قد أخذ سيادة واضحة كأنموذج نضالي إيجابي في قصص (جمال بنورة)، فإنه لم يختف من قصصه كل من

الأنموذج الحيادي، والأنموذج السلبي المتهالك إلى حد السقوط في قائمة الخيانة، مما كان له أثـره الواضح في تعميق مرتكـزات الصراع، وتوسـيع دائـرة الأحـداث ببناهـا الفكريـة والعاطفيـة بـين الشخصيات المتصارعة.

إن ما يميـز معظـم قصـص (جـمال بنـورة) هـو اسـتخدامه للهجـة الفلسـطينية في حـوارات الشخصـيات الممثلـة للإنسـان الفلسـطيني، وهـو بـذلك يريـد تأكيـد هويـة الشخصـيات، ثـم أن اختيـاره للأمكنـة مـرتبط بالـذاكرة الجمعيـة للإنسـان الفلسـطيني، فالمخيم والمستوطنة والشارع والسجن ومكان التحقيق هي أمكنة تشكل مسرحا للأحداث اليومية التي لا تنفصل عن أزمة الإنسان الفلسطيني.

ويؤكد (جمال بنورة) دائما في قصصه على العنصر النسوي كأنموذج نضـالي إيجـابي، مثـل الطالبة (خولة) في قصة (حتى لا ننسى) و (أم احمد) في قصة (أمومة) والمعلمات في قصة (أربع وعشرون ساعة توقيف).. وغيرها.

مجموعة حمام في ساحة الدار القصصية 1990 م:

وفي هذه المجموعة، وتحديدا في القصة التي تحمل الاسم نفسه، يقـدم لنـا المؤلـف مـن خلال شخصية المرأة أنموذجا نضاليا واعيـا لمسـؤوليته تجـاه الوقـائع والأحـداث، إنهـا تعـيش في المخيم تحت وقع المداهمات والاعتقـالات اليوميـة والممارسـات التعسـفية مـن حصـار وعقـاب جماعي.

إن أحداث هذه القصة تتحرك ضمن زمـن واقعـي يـرتبط بالانتفاضـة الفلسـطينية ضـد المحتل، وفي اليوم الذي تنطلق فيه إحـدى المظـاهرات، تتجـه النسـاء إلى إبقـاء أبـواب بيـوتهن مفتوحة، وذلك لتسهيل هرب الشباب إذا ما طاردهم الجنود وضيقوا الخناق عليهم.

وأثناء المظاهرة يشتبك الجيش بأسلحتهم وهراواتهم، والشباب بحجارتهم ومقاليعهم، وإزاء حالة القمع التي يقوم بها الجنود للمتظاهرين يهرب غلام في العاشرة من عمره من هروات الجنود، حيث يسعفه الحظ في الدخول إلى بيت المرأة التي أسرعت بسحب الولد من يده وبدأت تخلع ملابسه عن جسده..

(- ماذا تفعلين ؟

كانت له رائحة، قالت :

- أنت من زمان مش متحمم..!

- الميه ما وصلتنا من أسبوعين..

وهي تنزع ملابسه : هيا.. بسرعة.. ستنال حماما ساخنا..

بعد أن خلعت القميص والبنطلون، وضع الولد يده بحركة لا إرادية على سرواله باستحياء. قالت مازحة : طيب خليك لابسه.. أنت زي ابني ليش مستحي ؟!.(...).

عندما دخل الجنود إلى الحوش صفعت الولد برقة على رقبته :

- قلت لك أنت وسخ من زمان بدك حمام.

- وين الولد ؟ صرّح أحد الجنود..

- انو ولد يا خواجة..

- اللي فات عالبيت.

- وحياة عينك أنا ما شفت غير هالولد..هذا ابني...)[26].

وفي قصة (أم الشهيد) يصور لنا القاص رباطة جأش الأم بعد استشهاد ابنها (تيسير)، إذ أنها ترى في الموت ولادة لشعب بأسره عانى كثيرا من ظلم المحتل وأصفاده، وتتضح صلابة الأم حينما تؤكد للنسوة اللواتي حضرن للتشييع أن طريق المقاومة والاستشهاد التي اختارها (تيسير) هي الطريق الصحيح، فهو رمز لكل مظلوم ومقهور ومستلب ليس على ارض فلسطين فقط وإنما في كل ساحات النضال، وما الزغاريد والهتافات التي أطلقتها النسوة والشباب بما فيهم (أم الشهيد) أثناء التشييع، إلا لتأكيد العمق النضالي للإنسان الفلسطيني ومدى إيمانه بعدالة القضية التي يقاتل لأجلها.

إن الطابع الرومانسي لم يختف عند معظم شخصيات (جمال بنورة)، ومع إحاطته بظروف الإنسان الفلسطيني وقضيته كان لا بد وأن تنمو تجربته وتتضح رؤيته، حيث اتجه إلى إبراز الشخصية الفلسطينية ومعاناتها بشكل واضح لا سيما في قصصه المتأخرة التي تجذرت فيها قدرته على كشف الواقع الحياتي النضالي وغير النضالي للإنسان الفلسطيني في ظل الاحتلال.

إن استخدام المؤلف للاغاني الثورية التراثية التي ترددها الشخصيات الممثلة للإنسان الفلسطيني من شأنه أن يكون سجلا مريرا للأحداث وملابساتها، وهي تحقق رفعا للروح المعنوية النضالية للفلسطينيين :

(زفة يابيه واطلعه عالعلية لا هو عريس ولا العروس مجلية

طلت البارودة والسبع ماطل يابوز البارودة من الندى مبتل

شلتك يا شاب تيسير شلتك ليش ما اجت في العدو وخلتك

خيمة الشهيد خضرة ومخضبة بحنا. (...).

وهتف الشباب بصوت واحد :

يا أم الشهيد وزغرتي كل الشباب ولادك)[27].

وفي قصة (الجنود يبكون أيضا) يعرض القاص لمواجهة بين مجموعة من الفتيان وجنود من جيش الاحتلال الذين تمكنوا من القبض على أحد الفتيان، حيث أوسعوه ضربا ثم قاموا بوضعه في السيارة العسكرية، وبينما كان أحد الجنود يحرس السيارة همس للفتى سامحا له بالهرب، فما كان من الفتى الذي تفاجأ لذلك إلا أن قفز من السيارة هاربا، ونلاحظ هنا أن الكاتب قد عرض أنموذجين متناقضين من المجتمع الإسرائيلي ليدلل على أن كثيرا من الصهاينة يرفضون هذا القمع الذي يقترفونه لأنه يعبر عن ظلمهم وعن مطالبة منهم بحق غير شرعي.

مجموعة سراج لم ينطفئ القصصية 1993م:

وعن اتحاد الكتاب الفلسطينيين في الضفة الغربية وقطاع غزة في القدس، صدرت مجموعة(سراج لم ينطفئ) القصصية،وقد اشتملت على عدد من القصص القصيرة، ومسرحية ذات فصل واحد عنوانها (مستوطن) وقد امتاز أسلوب الكاتب في هذه المجموعة بغنى التجربة والبراعة في تصوير الأماكن والشخصيات ووصف الأحداث، وبالواقعية الملتزمة التي ناقش من خلالها الكاتب حقيقة الأوضاع في الأرض المحتلة.

ففي مسرحية (مستوطن) 1993م عرض الكاتب قضية غاية في الأهمية ألا وهي قضية الاستيطان، إذ أن العدو الصهيوني ومنذ قدومه إلى فلسطين عمل على تهويد الأرض الفلسطينية، فقد ركز بعد الانتفاضة الفلسطينية عام 1987م على سياسة التهجير العسكري للفلسطينيين عن أرضهم، واتجه إلى

إنشاء مستوطنات أراد من خلالها استيعاب الإعداد المتزايدة للمهاجرين من يهود العالم.

ويختار (بنورة) أحد المواقع الاستيطانية المقامة على إحدى قمم الجبال كمكان للأحداث، حيث تتقاسم الأدوار خمس شخصيات هي: (المستوطن شاؤول وصديقته يوديت واليهودي الأمريكي ديفيد وعامل عربي وصحفي أجنبي).

إن المستوطن وصديقته ينقلان أحلامهما لتحقيقها على (أرض الميعاد) ظنا منهما أن قوة الدولة العبرية وإمكاناتها ستحقق لهما الأمن والسعادة لاسيما بعد اعتلاء الإرهابي (مئير كهانا) لسدة الحكم في الكيان الصهيوني:

(يوديت: لماذا لا نستطيع أن نعيش في سلام !! هل تعتقد أنهم سيتركوننا نعيش في سلام... ؟ !!

شاؤول: سنجبرهم..

يوديت: هل تعتقد أن باستطاعتنا ذلك ؟!

شاؤول: إسرائيل دولة لا تقهر.. !

يوديت: أعرف ذلك.. لكن العرب ينغصون عيشنا.. لو نستطيع أن نتخلص منهم بضربة واحدة...!

شاؤول: سيكون لنا ذلك في المستقبل... إذا استطاع الرب كهانا أن يصل إلى الحكم...)[28].

إن هذا التفاؤل الذي يعيش في أجواءه كل من المستوطن وصديقته يختلف عن إحساس صديقهما اليهودي الأمريكي (ديفيد) الذي قدر طبيعة الموقف

وتعامل مع الواقع على حقيقته، رافضا التسليم بأحقية العيش في هذا الوطن لان اقتلاع شعب من أرضه يتنافى مع المبادئ والقيم الإنسانية التي يؤمن بها، لذلك فهو لا يتوانى في النهاية عن الإفصاح عن قراره بالسفر والعودة إلى أمريكا موطنه الأصلي.

وفي ظل إصرار (شاؤول) على موقفه، يجتمع أبناء القرية المجاورة للمستوطنة معلنين احتجاجهم على إقامتها، مما يضطر (شاؤول) لاستدعاء الجيش لقمعهم، وأثناء المواجهات يصاب (شاؤول) بحجر في رأسه فتسارع صديقته (يوديت) إلى احتضانه، مؤكدة أن لا حياة لهما على تراب هذا الوطن، بينما يكون قراره أن الحصول على هذه الأرض يحتاج إلى تضحيات، وبذلك فهو يعلن استمرارية الصراع بينه وبين الفلسطينيين في ظل بقاء أطماعه الاستيطانية:

(يوديت: (بلهجة تنضح بالأسى وهي تتحسس موقع إصابته، التي نفر منها الدم) ارض إسرائيل لا ترحب بمقدمنا... ولا تفتح لنا ذراعيها...!

شاؤول: وهل كنت تعتقدين أنك ستنالينها بسهولة ؟ !)[29].

أما شخصية (العامل) فهي تتأرجح بين السلبية والإيجابية في موقفها، ففي البداية يظهر (العامل) ضمن موقف سلبي متخاذل وذلك حينما يعلن عن إنجاز عمله في بيت المستوطن، ورغم قناعة (العامل) بأن عمله عند المستوطن يتضمن الموافقة على مصادرة الأرض، إلا أنه يبرر أن عمله يأتي بحثا عن لقمة العيش في ظل الوضع المأساوي الذي يعيشه جراء الممارسات التعسفية اليومية للاحتلال، ورغم ذلك يبدو موقف (العامل) إيجابيا وينم عن وطنيته التي لوثها المحتل، وذلك حينما يرفض وبشدة بيع الأرض التي ورثها عن أبيه لليهود رغم

كل الإغراءات المادية، ورغم كل الظروف الاجتماعية والسياسية القاهرة التي يسببها المحتل.

وفي قصة (الشبح) عرض الكاتب صورة للجلاد الصهيوني الذي يحاول النيل من السجين وإجباره على الاعتراف، ولكن كلما ازدادت سياطه شدة يزداد السجين قوة وتحملا، وهذا ما يجعل المسؤولين يقومون بتوبيخ المحقق الجلاد الذي فشل ذريعا في تحقيق رغباتهم وأوامرهم، فأصبحت المأساة بذلك مأساة الجلاد وليست مأساة السجين، وهذا الموقف يمكن أن نجد له معادلا موضوعيا في مسرحية (المتهم) وذلك حينما تتحول المأساة عن المتهم إلى المسؤول، الذي لم يجد المقدرة على تنفيذ أوامر من هم أعلى منه رتبة في كلا الحالتين.

وفي قصة (خمسة أيام في الفارغة) يعرض جمال بنورة صورة أخرى من الأوضاع الحياتية للشعب الفلسطيني، تتمثل بالحديث عن واقع المعتقلين في سجون الكيان الصهيوني وما يتعرضون له من ممارسات تعسفية.

إن مجاميع (جمال بنورة) القصصية تعري الواقع المرير للفلسطينيين جراء الممارسات الإرهابية لسلطات الاحتلال، فهي تلعب دورا فعالا في حركة النضال الفلسطيني من خلال التزامها بفضح سياسة المحتل ونواياه الخبيثة موضحة صمود الشعب الفلسطيني بكل شرائحه الاجتماعية وفئاته، وبذلك فقد قدم (جمال بنورة) من خلال كتاباته صورة مشرقة من الأدب السياسي الملتزم.

ومما يؤشر على مجموعتي (حمام في ساحة الدار) و (سراج لم ينطفئ) هو حالة التطور في الأسلوب الفني للكاتب، وبما أن موضوعات الكاتب القصصية قد بقيت مستمدة من الواقع الفلسطيني، فقد ركز في مجموعتيه السابقتين على

تقديم قصص ارتبطت بالانتفاضة الفلسطينية وأحداثها التـي وقعـت بعـد عـام 1987 م، مركـزا على تصوير المراحل النضالية التي مر بها الإنسان الفلسطيني بكل سلبياتها وإيجابياتها.

*　　*　　*

هوامش الفصل الأول

1- جمال بنورة، رسالة شخصية مرسلة من بيت ساحور – فلسطين المحتلة للمؤلف بتاريخ 11/ 2 / 1997 م.
2- جميل جرايسة، رسالة شخصية مرسلة من بيت ساحور – فلسطين المحتلة للمؤلف بتاريخ 1997/1/2 م.
3- جمال بنورة، الرسالة السابقة.
4- محمود شقير : مقدمة مجموعة الموت الفلسطيني، عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع، ط1، 1986 م، ص5.
5- راسم المدهون، جمال بنورة في مجموعته الجديدة – القدرة البليغة على التوصيل، بيروت : مجلة الحرية، م ت.
6- صالح زقوت، أيام لا تنسى – رواية تقول الحقيقة للأماني، مجلة الكاتب، العدد113، أيلول 1989، ص63.
7- جمال بنورة، الرسالة السابقة.
8- محمود شقير، مقدمة مجموعة الموت الفلسطيني، ص 6.
9- فخري صالح، قراءة في مجموعة حكاية جدي لجمال بنورة – بين النص القصصي وعفوية النص، الشعب الثقافي، م ت.
10- جمال بنورة، حكاية جدي (قصص)، القدس : منشورات الكاتب، 1981 م، ص7.
11- عماد حاتم، مدخل إلى تاريخ الآداب الأوروبية، ليبيا : الدار العربية للكتاب، ط2، 1984 م، ص 434.
12- جمال بنورة، حكاية جدي (قصص)، ص 56.
13- فخري صالح، قراءة في مجموعة حكاية جدي لجمال بنورة – بين النص القصصي وعفوية النص.
14- محمود شقير : مقدمة مجموعة الموت الفلسطيني، ص (6- 7).
15- ينظر خليل السواحري، العودة لجمال بنورة، مجلة الصياد، العدد الأول، السنة الرابعة، 1979 م، ص15.
16- ينظر. المصدر نفسه، ص 15.

17- نبيه القاسم، جمال بنورة في كان الموت ونحن على ميعاد ودور أديبنا في الظرف الراهن، الاتحاد، الجمعة 8 أيار 1981 م.

18- جمال بنورة، كان الموت ونحن على ميعاد (مسرحية)، عكا: منشورات الأسوار، 1980 م ص70.

19- جمال بنورة، حكاية جدي (قصص)، ص7.

20- فخري صالح، قراءة في مجموعة حكاية جدي لجمال بنورة، ب ص.

21- المصدر نفسه، ب ص.

22- جمال بنورة، حكاية جدي، ص (55- 56).

23- ينظر فخري صالح، قراءة في مجموعة حكاية جدي لجمال بنورة، ب ص.

24- جمال بنورة، الشيء المفقود (قصص)، القدس : منشورات الرواد، 1982 م، ص 34.

25- المصدر نفسه، ص 63

26- جمال بنورة، حمام في مساحة الدار (قصص)، القدس : منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين، ط1، 1990 م، ص (40 – 41).

27- المصدر نفسه، ص (80 – 81).

28- جمال بنورة، سراج لم ينطفئ – مسرحية مستوطن، القدس: منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين، ط1، 1993م، ص54.

29- المصدر نفسه، ص 62.



الفصل الثاني

تحليل وتفسير نص مسرحية

"المتهم"

الفصل الثاني

تحليل وتفسير نص مسرحية "المتهم"

نشرت مسرحية (المتهم) ضمن مجموعة قصصية للمؤلف عنوانها (الموت الفلسطيني) وقد صدرت هذه المجموعة في عمان عن دار الكرمل للنشر والتوزيع ضمن طبعتها الأولى عام 1986 م، ثم أعيد نشرها في مجلة اتحاد كتاب آسيا وأفريقيا (لوتس) ضمن العدد 61 الصادر في عام 1987م.

وعن المناسبة التي تقف وراء كتابة هذه المسرحية يقول (بنورة): (بخصوص مسرحية المتهم نبعت فكرة هذه المسرحية من حادثة معينة - كما يحدث معي عادة - وهي محاولة اغتيال رؤساء البلديات من قبل التنظيمات الإرهابية اليهودية، وبالتحديد قصدت شخصية بسام الشكعة في هذه المسرحية وهذه الشخصية في نفس الوقت ترمز للشعب الفلسطيني في مقاومة للاحتلال)[1].

1- ملخص النص:

يتناول النص صورة من صور المجتمع الفلسطيني تحت الاحتلال، هذه الصورة ملازمة لكل فلسطيني شريف يقارع قوة الظلم التي تحاول السيطرة على أرضه ووطنه، وترفض وجود هذا الفلسطيني وتلغي كيانه.

تبدأ المسرحية بثورة عارمة للمسؤول الصهيوني حينما يتلقى اتصالا هاتفيا يؤكد فشل المهمة التي استهدفت القضاء على (المتهم) الذي هو أحد أبطال المقاومة الفلسطينية، رغم أن جميع الأفراد المكلفين بإنجاز المهمة يؤكدون نجاحها، ويزداد هيجان (المسؤول) حينما يعلم بأن (المتهم) لازال يستطيع استخدام يده، ويصاب بهول المفاجأة من جديد حينما يحضر إليه (المتهم) محذرا:

(المسؤول: أنا آسف، أرى أن ذراعك..

المتهم: (بسخرية) ذراعي.. ؟ (يلتفت نحو ذراعه اليمنى كأنما يتأكد من وجودها.. ثم يخرجها من جيبه ببطء.. وهي منقبضة بشدة) ما بها ؟!..

المسؤول: لقد قيل لي..! (منبهتاً) ما هذا؟ هل نبتت لك ذراع ثانية ؟!

المتهم: لقد أخطأ رجالك.. إنهم يزيفون الحقائق)[2].

ويحاول (المسؤول) أن يعطي تبريرات غير منطقية للأمور، فيتهم هذا الإنسان الفلسطيني اتهامات باطلة كإثارة الشغب والتحريض ضد الأمن وإطلاق التصريحات المعادية للدولة، لهذا فهو يهدده بالسجن ويعترف بكل عنف بأنه سئم منه مما يدعو (المتهم) إلى أن يرد عليه قائلا:

(المتهم: أنا لا أحتمل هذا الهراء، لدي كلمة سأقولها وأذهب.

المسؤول: أنا مستعد لسماعك. (...).

المتهم:- أنا لا أستطيع التنفس.. متى تكفون عن مراقبتي؟، رجالك يطوقون بيتي ليل نهار، لقد احتلوا الحديقة وأجزاء كبيرة من المنزل، لم يبقوا لي إلا غرفة واحدة..

المسؤول:- ألا تكفيك؟

المتهم : - طبعا لا تكفيني.. أنا أريد منزلي كاملا والحديقة أيضا)[3]. وبيت (المتهم) هنا ليس تلك الجدران الأربعة، إنما بيته الحقيقي هو الوطن، بحدوده من البحر إلى النهر، ومن شماله إلى جنوبه.

ويحاول (المسؤول) مرارا وتكرارا أن يقنع (المتهم) بالتراجع عن مواقفه لكنه يفشل، لأن الحق لا يمكن أن يتحول لأناس غير أصحابه الحقيقيين، وينتهي هذا اللقاء بخروج (المتهم) وهو عازم الرأي على ألا يتراجع عن ثورته، مما يدفع (المسؤول) إلى الطلب من مساعديه تنفيذ خطة أخرى ترمي إلى القضاء على (المتهم)، حيث يتم تكليف سائق سيارة بدهسه، فيكون الحادث أمام شهود عيان قضاء وقدرا، وبهذا يتنصل (المسؤول) الذي يمثل أعنف دولة في الإرهاب والتسلط من عملية اغتياله.

ويتم الحادث ويروي المساعدون للمسوؤل نجاح المهمة، وكيف داست عجلات السيارة رأس (المتهم) ومزقت جسده، وأثناء الحديث بينهم يفاجئهم (المتهم) بدخوله عليهم وقد ازداد صلابة كصلابة حجارة فلسطين، فيخاطبه المسؤول:

(المسؤول : هل أنت ما أراه، أم شبحك هذا ؟.

المتهم : هل فقدت حاسة التمييز ؟)[4].

وهنا تتطاير الكلمات من المساعدين الذين بهتوا من الموقف، ويبدو الرعب وقد أطبق عليهم من هول المفاجأة، فتصدر عنهم أصواتاً عميقة وجلة مترددة تدلل على حالة الانهيار التي بدأت تعتريهم:

(- هذا الرجل بسبعة أرواح!

- إنه لا يموت!

- الملائكة تحرسه!.

- إنه أقوى من الموت!)[5].

لكن (المسؤول) الذي لم يحتمل نظرات (المتهم)، ولم يحتمل صلابة صموده، وقبل أن يلفظ أنفاسه الأخيرة يقر أن الفلسطيني خطر على أمنه وحياته:

(المسؤول: ولكن أنت ضيعتني! لماذا لم تمت؟ لا أستطيع أن أعيش إذا لم تمت أنت؟!.

المتهم:- ولكنك تعرف أن بإمكانك أن تعيش أنت، وأعيش أنا أيضا إذا ابتعدت عني، إذا أعدت لي حقي)[6].

وهنا يقرر (المتهم) أن لا حياة للاثنين على تراب فلسطين، ويجب أن يرحل المحتل ويعود الحق لأصحابه، وهذا ما يجعل (المسؤول) يغضب غضبا ينهي حياته حيث يسقط ميتا بسبب تأثير سم الحقد عليه، بينما يظل (المتهم) قويا شامخا معلنا استمرار مسيرته النضالية، ومؤكدا ذلك من خلال عبارته الأخيرة: (كل من يحاول أن يميتني سوف يموت)[7].

2- **فكرة النص الفلسفية:**

من أهداف الأدب ومنطلقاته تحقيق التهذيب والتثقيف والتوعية تجاه القضايا التي تهم المجتمع، وبذلك فالعمل الأدبي يجب أن يقدم لنا فكرة تتمحور حولها فلسفة النص أو مغزاه الذي يلوح به المدلول العقلي ويقوم النص بالتعبير عنه.

إن الفكرة تتصل اتصالا وثيقا بمعنى العمل الأدبي، (وقد يكون هـذا المعنـى هـو النسـق الكلي لرموزه " المعنى الحـرفي"، أو صـلة العمـل بمجموعـة خارجيـة مـن الأقـوال أو الحقـائق " المعنى الوصفي"، أو قيمته أو علاقته من حيث هو شكل يتكون من صور بشرح ممكن " المعنى الصوري"، أو مغزاه بوصـفه تقليـدا أو جنسـا أدبيـا " المعنـى النمـوذجي"، أو علاقتـه بالتجربـة الأدبية " المعنى التأويلي")[8].

وفي ضوء ذلك تناقش مسرحية المتهم فكرة هامـة تتعلـق بوجـود الإنسـان الفلسـطيني، وهذه الفكرة ترتبط ارتباطا وثيقـا بعنـوان المجموعـة القصصـية التـي نشرت ضـمنها المسرحيـة والمسماة (الموت الفلسطيني)، وتقوم الفكرة الفلسفية للمسرحيـة عـلى تأكيـد أن المـوت الـذي يتعرض له الإنسان الفلسطيني لا يزيده إلا قوة وصلابة أمام محاولات القتل والاقتلاع والتشريـد التي يمارسها الاحتلال، وكل مـن يحـاول أن ينهـي وجـود الشـعب الفلسـطيني ويلغـي هويتـه، ستكون نهايته هي الموت.

3- الشخصيات:

عنـد الحـديث عـن الشخصـية في المسرح لا بـد مـن تنـاول مفهومهـا في علـم النفسPersonality، حيث يعرّفها (فريدنبرغ) في كتابـه (علـم نفـس الشخصـية والتوافـق) بأنهـا: (نظام ثابت من الخصائص المعقدة الذي عن طريقه يمكن أن تتعين هوية نمط الفرد)[9].

بينما عرفها (روشكا) بأنها: (التنظيم الـدينامي المتكامـل أو التركيـب الموحـد للخصـائص النفسية التي تتصف بالثبـات وبدرجـة عاليـة مـن الاسـتقرار متضـمنة المظهـر العقـلي الخـاص بالإنسان)[10].

ومن الملاحظ على التعاريف السابقة أنها ركزت بمجملها على أن للشخصية استعدادا يحدد استجابة الفرد وطريقة مسلكه الحياتي طبقاً للأحداث المحيطة، في حين أن (روشكا) ركز- إضافة إلى ذلك- على التنظيم الديناميكي لشخصية الفرد، الذي هو في حقيقته ثابت نسبياً لكنه يتغير طبقاً للعوامل الاجتماعية وظروف الفرد.

لقد شملت التعارف السابقة مفهوم الشخصية من وجهة نظر علم النفس والتي تأتي بمفهوم الذات أو الطبيعة الكلية أو الشخصية لفرد معين، وبذلك فهي تختلف عن مفهوم الشخصية المسرحية Character Theatre، التي تأتي بمعنى الطباع أو الثيمة التي تجعل الشخص أو الأشياء أو الأماكن مختلفة واحدة عن الأخرى، وقد أفاد المسرح من مجمل هذه التعاريف، وعليه يعرّف (حمادة) الشخصية المسرحية بأنها: (الواحد من الناس الذين يؤدون الأحداث الدرامية في المسرحية المكتوبة، أو على المرزح في صورة الممثلين)[11].

وتعرِّف الباحثة (البياتي) الشخصية المسرحية بأنها: (ذلك الانتقاء في قيم التنظيم الحيوي للشخصية الإنسانية الذي يستخدمه الفنان المسرحي لتقديم أفكار مجردة، أو صور ذهنية أو آراء معينة متوخياً وضعها في قالب جمالي مليء بالتشويق وميسور الفهم من قبل المتفرج، حيث يستعار لهذا التنظيم جسم الممثل وأدواته لتحويله من تنظيم "انتقائي- متصوّر" الى تنظيم "فعلي – عياني" في العرض المسرحي)[12].

إن الشخصية تصور سلوك وصفات خُلقية وخَلقية مميزة للأفراد عن بعضهم البعض وعن الكائنات الحية الأخرى، وكل شخصية من الشخصيات يحكم بناءها مجموعة من العوامل البيئية والاجتماعية، فلا يمكن أن تتقارب طباع

وسلوك شخصية عاشت سنوات في الحرب مع شخصية نمت وترعرعت في جو من الأمن والاستقرار والبذخ الاجتماعي.

إن للشخصية الدرامية دورها في صناعة الحدث المسرحي، وهي تتخذ من الحوار وسيلة هامة تتطور من خلاله الشخصيات وتتجسد صفاتها من خلال نظام العلاقات الدرامية، (ولا ترسم الشخصيات الدرامية على أساس علاقتها بالواقع، بل على أساس علاقتها بالآخرين في المسرحية، أي على أساس العلاقة السامية من خلال ما يعرف بالتقابل والتشابه، وهما يشكلان المفارقة التي توجد في أفعال الشخصيات وعلاقاتها ودوافعها)[13]، فالشخصيات وسلوكها تأتي مكملة لبعضها البعض في العمل المسرحي، وهي ترتبط بعلاقات متشابكة تسهم في تطور الحدث الدرامي ضمن سياقه الحيوي المتطور.

وعند البدء بإخراج العرض المسرحي يفترض في المخرج أن يكون واعيا للأبعاد المادية والاجتماعية والنفسية للشخصية المسرحية كي يتمكن من بنائها على المسرح، وتقتضي عملية تصوير الشخصيات أن تكون (تصويرا واضحا ولا يكتنفه الغموض، وإن كانت بعض الشخصيات المسرحية المعدودة من أشد الشخصيات سحرا وجاذبية مثارا لأكثر من تفسير واحد في أذهان القراء والمتفرجين، ومن ذلك: شخصية هاملت وشخصية كليوباترة (...)، ولو لم تكن معظم الشخصيات المسرحية شخصيات بسيطة، لما أمكن أن تبرر هذه الشخصيات العقدة بوصفها شخصيات غير عادية وجديرة بالبحث الخاص)[14].

إن ظهور شخصية معقدة أو مركبة بين شخصيات المسرحية يبقى أمرا واردا، وهذه الشخصية تتطور طبقا للأحداث ولمكانتها في المسرحية، وجميع

شخصيات المسرحية تنمو وتتطور كما ينمو الكائن الحي، كما أن هذا التطور في الشخصية لابد أن يكون مسوغا بشكل مقنع عن طريق حدث أو أحداث مقنعة، فلا انفصال بين الشخصية والحدث المسرحي الذي جاءت في سياقه.

إن تحقيق الجودة بالنسبة للشخصية المسرحية يقوم على أساسين:

الأول: ألا تفقد هذه الشخصية صلتها بالعالم الحقيقي.

الثاني: وحدة الشخصية في عمقها، وهذا هو التعبير الحديث لما سماه أرسطو من قبل بالتكافؤ المنطقي، وليس معنى الوحدة هنا سطحية الشخصية لتمثل فكرة تجريدية، ولكنها الوحدة التي تسمح بأنواع من الاختلاف تتفق مع طبيعة الشخصية في مجرى الحدث[15].

وفي مسرحية (المتهم) اهتم الأديب (جمال بنورة) ببناء الشخصيات لاسيما شخصيتي (المتهم) و (المسؤول) المتناقضتين، وطوال المسرحية تبرز لنا شخصية واحدة لديها معاناة وطنية وإنسانية وهذه المعاناة سببها الاحتلال الصهيوني، وهذه الشخصية هي شخصية (المتهم) التي ينصب الحقد عليها من باقي الشخصيات المعادية لها.

والظاهرة الأخرى التي تمتاز بها المسرحية هي التجريد الذي يتجسد من خلال الشخصيات التي لا أسماء لها وكل منها يمثل فئة بعينها، فشخصيات المسرحية هي: (المتهم، الزائر، المسؤول، المساعدون)، ومن هنا فقد أراد الكاتب الإشارة من خلال شخصية (المتهم) إلى وجود متهمين، ومن خلال شخصية (المسؤول) الذي يمثل السلطة القمعية المحتلة إلى وجود مسؤولين، فـ (المتهم) لا يعني متهما واحدا وإنما يعني شعبا كاملا يتمثل بالشعب الفلسطيني، وبما أن وظيفة الشخصية في المسرح التعبيري تكمن في التعبير عن شريحة اجتماعية

واسعة لا أشخاص معينين، فإن المسرحية التعبيرية لا تقدم في العادة أسماء الشخوص والطبقة التي ينتمون إليها، بل تقدم بدلاً منها شخوصاً نمطية يقتصر وجودها على وظيفتهم الأساسية بوصفهم مجرد ممثلين لأنماط وأفكار معينة ترتبط بالإنسان الجديد.

4- الحوار:

يعد الحوار المسرحي وسيلة التخاطب والتفاهم بين الشخصيات، وهو يعد عنصرا هاما في النص يستخدمه المؤلف في عرض الأحداث وتطوير الشخصيات وشرح الفكرة العامة للنص، وهو أداة البناء العام للشكل المسرحي، وقد لا يأخذ الأهمية ذاتها في الفنون الأدبية الأخرى كالقصة القصيرة أو الرواية واللتان تقومان على السرد العام للأحداث، ويبقى (الهدف الرئيسي للحوار الدرامي الجيد هو أن يعرض بوضوح الحقائق التي تقدم الفعل في المسرحية)[16].

إن مدى نجاح الكاتب المسرحي في بناء الحوار يسهم في تطور مستوى النص، فالحوار الجيد يحقق نوعين من الوظائف:

أ- وظائف نفعية، مثل: تطوير الحبكة والكشف عن أفكار الشخصيات وعواطفها وطبائعها الأساسية ووصف المناظر.

ب- وظائف غير نفعية: فهي في كونه يروق لنا لما فيه من سمو شاعري وخيال أو فكاهة أو تندر[17]، وبذلك فهو يسهم في تغذية الصراع الذي يقوم بين الشخصيات وتقوية الحدث المسرحي، فلا يمكن أن نفهم ما يدور في دواخل الشخصيات ما لم ترد إلينا الحوارات الخاصة بها والتي تبين عواطفها وأفكارها

واتجاهاتها، ومن خلال جريان الأحداث عبر الحوار المسرحي يتصاعد الصراع وصولا إلى الحبكة المسرحية.

وفي مسرحية (المتهم) جاءت الحوارات لتعرف بشخصية أصحابها وعبرت عن طبيعة المتحدثين وطبيعة المتحدث عنهم، وأبرزت حالة التعارض بين الطرفين النقيضين المتمثلين بـ (المتهم) و (المسؤول) ومساعديه، وجاء الحوار معبرا عن أفكار الشخصيات، بوضوح تام، بعيدا عن الغموض والتعقيد، فساهم في تصوير الأحداث والتعبير عن حقيقة الواقع، وبناء الفكرة الفلسفية للمسرحية وخلق الجو النفسي العام، مما عزز الجانب الفكري للصراع فيما بين العدو الصهيوني والإنسان الفلسطيني:

(المتهم:- أنا لم أطلب سوى أن أكون حرا في بيتي.

المسؤول:- أنت لا تستطيع أن تكون كذلك، ستجد لك شقة تسكنها في مكان آخر.. حيث لا يستطيع أن يصل إليك أحد.

المتهم:- أنا لا أقبل بديلا عن بيتي.. حتى ولو مت فيه..)[18].

5- **الحبكة:**

الحبكة هي: (سلسلة الحوادث التي تجري في القصة مرتبطة بقانون السببية، وتتصل الحبكة بخبرة الكاتب برؤية الحياة، واختيار الشريحة المطلوبة منه والقدرة على عرض هذه الشريحة التي تؤلف بينها الشخوص)[19].

ويعرفها (مولتون) بأنها: (الناحية الذهنية الصرف من الحركة)[20]. وقد ذهب (أرسطو) في كتابه (فن الشعر) إلى أن المسرحية تحتوي على عنصرين هما الشخصية والحبكة، وأن الحبكة هي العنصر الهام الذي لا يمكن الاستغناء عنه في المسرحية.

والحبكة تستمد حيويتها من حادثة بسيطة تتبلور إلى مجموعة من الحوادث ويمكن تقسيمها إلى قسمين: حبكة مفككة، وحبكة متماسكة، وقد يحتوي النص الأدبي على هاتين الحبكتين، ولكن الحبكة الجيدة تتصف بصفتين: (أن تخلو من المصادفة والتكلف، وأن تكون مركبة تركيبا مقنعا)[21]، فهي تقوم على مبدأ السببية القاضي بأن يكون كل حدث في المسرحية سببا ومقدمة للحدث الذي يليه بعيدا عن تدخل المصادفات والمفاجآت التي تؤدي إلى حدوث التكلف في الصنعة اللفظية أحيانا.

وفي مسرحية (المتهم) اهتم المؤلف بصنع المتغيرات داخل الحدث المتصاعد سواء في حركة الشخصيات المسرحية أو الفكرة أو الزمن، كذلك فقد اشتملت المسرحية على حدث واحد مما ترتب على ذلك أن تكون ذات حبكة أحادية، ولا يفوت أن نذكر أن المسرحية اشتملت على امتداد خارجي صغير شكل رجعة في الزمن، وقد ظهر ذلك على لسان أحد المساعدين حينما قال: (خضت حروبا كثيرة ولم أخف.... ولكن عينيه كانتا تدوران في محجريهما وتلاحقاننا أنى ذهبنا)[22].

6- أسلوب وبنية المسرحية:

يمكن وصف مسرحية (المتهم) بأنها مسرحية أقرب إلى التعبيرية، وفيها يدخل الكاتب مدخلا واقعيا من خلال مشهد تدور أحداثه بين شخصيتي (الزائر) و(المسؤول)، وبعد ذلك تتوالى المشاهد التعبيرية، وفي ضوء ذلك جاءت لغة المسرحية مقتضبة وسريعة وبعيدة عن الزخارف كي تحقق القوة في التعبير، وقد عبرت عن عواطف البطل وأحاسيسه ومشاعره الثورية والنضالية بصورة واضحة المعالم، أما الحوار فقد جاء في المسرحية أداة لتوضيح البناء العام

للشخصيات والأفكار، وتطوير الأحداث وحركة الصراع الدرامي، بعيدا عن الاختزال الذي هو من سمات المذهب التعبيري، وبعيدا عن الغموض والتعقيد، فساهم مساهمة فعالة في إيضاح فكرة المسرحية وفلسفتها وخلق الجو النفسي العام، من خلال تدخله في بناء الصراع بين (المسؤول) وأعوانه من جهة، و(المتهم) من جهة أخرى:

(المسؤول:- سنأخذ منك بعض الأقوال.. قل لي.. هل لك أعداء؟

المتهم:- باستثنائكم ليس لي أعداء.

المسؤول:- أنت تتهمنا بالعداء لك.. بينما نحاول أن نكون أصدقاء لك، ونطلب أن نتعايش معا في سلام)[23].

إن شخصية (المتهم) المحورية في المسرحية قد عبرت عن قيم الشخصية الإنسانية التي تؤمن بالحقيقة وتكافح من أجل تحقيقها، فهي شخصية تعاني أزمة كبيرة نتيجة للممارسات التي يمارسها عليها الاحتلال، حيث نرى البيئة والناس في المسرحية من خلال نظرة تلك الشخصية الرئيسة إليهما، وقد اهتم المؤلف في تقنيته الدرامية ببناء تلك الشخصية بناءً يتناسب مع واقعها الذي هو صورة عن واقعه النفسي والاجتماعي حيث عبرت تلك الشخصية عن مرحلة مهمة من معاناته، وعن موقفه السياسي تجاه قضية معينة.

لقد صورت لنا المسرحية وعي الفرد وضميره والصراع الباطني والحالات الداخلية التي لا يمكن تمثيلها على المسرح بطريق مباشر، فهي تمثل طبيعة الدرب الذي يسلكه وعي الإنسان: صور وأطياف تتدفق بدلا من الأفكار المنطقية المعقولة، ويأتي البطل هنا على صورة إنسان شاب يكون ثائراً على القدر والبيئة، حيث تبدو من خلال مواقفه الفكرية سيطرة الأنا المركزية، مما يترتب على ذلك الاستغناء عن وحدة الحدث وإحلال وحدة الأنا بدلاً منها.

هوامش الفصل الثاني

1- جمال بنورة، الرسالة السابقة.

2- ينظر. جمال بنورة، الموت الفلسطيني، مسرحية المتهم، عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع، ط1، 1986 م ص 15.

3- المصدر نفسه، ص (17 – 18).

4- المصدر نفسه، ص 28.

5- المصدر نفسه، ص 28.

6- المصدر نفسه، ص28.

7- المصدر نفسه، ص29.

8- نورثروب فراي، تشريح النقد، ترجمة. د. عادل عصفور،عمان: مطبعة الجامعة الأردنية، 1991م، ص 482.

9- محمد محمود الجبوري، الشخصية في ضوء علم النفس، بغداد: مطبعة دار الحكمة، 1990، ص19.

10- الكسندر روشكا، الإبداع العام والخاص، ترجمة. غسان عبد الحي أبو فخر، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1989، ص49.

11- إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ب ت، ص185.

12- ميسون عبد الرزاق البياتي، الأبعاد الثلاثة للشخصية المسرحية، (رسالة ماجستير)، بغداد: كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1988، ص5.

13- عبد الرحمن شلش، مدخل إلى فن المسرحية، الرياض: مرامر للطباعة الإلكترونية، ط1، 1983م، ص34.

14- مارجوري بولتون، تشريح المسرحية، ترجمة. دريني خشبة، القاهرة: مطبعة الأنجلو المصرية، 1962م، ص144.

15- ينظر. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، بيروت: دار الثقافة، دار العودة، 1973م، ص 610.

16- ستوارت كريفش، صناعة المسرحية، ترجمة. د.عبدالله معتصم الدباغ، بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، 1986م، ص133.

17- ينظر. فرد. ب. ميليت، جير الدين بنتلي، فن المسرحية، ترجمة. صدقي حطاب، بيروت: دار الثقافة، بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، 1966م، ص (481- 482).

18- جمال بنورة، مسرحية المتهم، ص 19.

19- محمد دروبي كنعان وآخرون، الميسر في اللغة العربية، اربد: دار الأمل للنشر والتوزيع، ط1، 1990م، ص90.

20- أريك بنتلي، الحياة في الدراما، ترجمة. جبرا إبراهيم جبرا، بيروت: المكتبة العصرية، بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، 1968م، ص24.

21- محمد دروبي كنعان وآخرون، الميسر في اللغة العربية، ص91.

22- جمال بنورة، مسرحية المتهم، ص 23.

23- المصدر نفسه، ص (18 – 19).



الفصل الثالث

مصادر العرض المسرحي

الفصل الثالث

مصادر العرض المسرحي

1- المنظر المسرحي :

يعمل الأديب المسرحي على تقديم وصف للمنظر المسرحي من خلال النص حيث يعطي الأبعاد الخاصة بالمسائل الفكرية والفنية من خلال عرضه للديكور الخاص في مسرحيته، ويعرف الديكور بأنه: (المساحات والسطوح والكتل والفضاء والأشكال الواقعية التي تسهم في تفكيك الرؤية الإخراجية أو توحي بها والتي تخلق شكلاً متجانساً لتوصيل مضمون العرض)[1].

إن ترتيب المساحات والكتل والأشكال ضمن فضاء العرض يقوم على الرؤية التي يخرج منها المخرج المسرحي حيث يوحي بذلك إلى مصمم الديكور والمنفذ، اللذان يحرصان على تحقيق المعالجة العامة للفضاء وفقاً للخطوط الأفقية والعمودية، وكيفية إضاءة الفضاء والمداخل والأماكن داخل المنظر، مع مراعاة وحدة شكل المنظر مع النظام البصري العام للعرض المسرحي.

ويستمد المخرج المسرحي أفكاره حول الديكور من النص ومن فكرته الأساسية، ويمكن القول أن (لكل مسرحية ديكورها الخاص، ولكل أسلوب في

الكتابة طرازه الخاص، لذلك يجب أن يتناسب شكل الديكور وكيفية استخدامه مع فكرة المسرحية وأسلوبها وعصرها)[2].

ويهتم المخرج المسرحي الناجح بوضع كتل ديكور خفيفة على الخشبة وذلك حتى يحقق الاستحسان لدى المشاهد، كذلك فهو يسعى إلى أن تكون مواد الديكور خفيفة ومتينة ليتسنى لكادر العمل تحريكها بسهولة إذا استدعى الأمر ذلك، وتتكون الديكورات من عناصر يجوز تقسيمها إلى مجموعتين أساسيتين ومجموعة أخرى مكملة، وهي :

أولاً: العناصر الصلبة: وتشمل الشاسيهات والفريزات.

ثانياً: العناصر اللينة: وتشمل الستائر المدهونة.

ثالثاً: أما المجموعة الأخيرة المكملة فتشمل الأثاث والمباني والسجاد وغيرها من الملحقات المختلفة[3].

إن مصمم المناظر قد يسعى إلى تحقيق الإبهار بالنسبة للمشاهدين، على اعتبار أن كثيرا منهم يؤمنون بالمظهر أكثر من الجوهر، وربما يكون ذلك ضرورياً في العمل المسرحي لكن ينبغي ألا يعيق ذلك أداء وحركة الممثل، وأن لا يؤثر على القيم الفكرية التي يتمتع بها النص، وقد أشار (جون دولمان) إلى أن وظائف المنظر المسرحي تكمن في:

1- التغطية والإخفاء.

2- التجميل.

3- الإيحاء بالحالة النفسية.

4- الإيحاء بالمكان[4].

وإذا أدى المنظر المسرحي هذه الوظائف كاملة فإنه سيكون سبباً من أسباب نجاح العرض المسرحي، وينبغي أن يتحقق التوازن في المناظر المسرحية، حتى لا يحدث الارتباك في زاوية النظر بالنسبة للمشاهد، ويقسم هذا التوازن إلى قسمين رئيسيين:

(أ- توازن سيمتري: وذلك بأن توزع العناصر البشرية توزيعاً عادلاً في الجانبين ويكون موقعها على بعد متساو من الخط الوهمي في المنتصف (...)، وهذا النوع من التوازن هو أضعف الأنواع لو أننا جعلنا "قدرات الابتكار" معياراً للتقدير ذلك لأنه يمثل ترتيباً مملاً غير أنه يناسب المناظر الكلاسيكية الرسمية.

ب- توازن غير سيمتري: وهي الحالة التي لا يكون فيها ثقل أو عدد الأشخاص في أحد الجانبين موازناً لعددهم أو ثقلهم في الجانب الآخر غير أن التوازن يتحقق من مجرد تحديد أماكن وقوف كل من الفريقين)[5].

إن على المخرج المسرحي إدراك موجودات الخشبة إدراكاً فكريا ورئويا واعيا، ومعرفة كيفية التعامل معها عند القيام بعملية التجسيد الإبداعي، وحول ذلك يقول ادوارد جوردن كريج: (وعلى ضوء المنظر الذي رسمته تستطيع رسم حركات الممثلين(...)، وتستطيع بطريق الإيحاء أن تكسب المسرح روحا ينم عن جميع الأشياء كالمطر، والشمس، والريح، ونزول الجليد، والبرد، والقيظ الشديد إلا انك لن تستطيع أن تظهر هذه الأشياء على المسرح بمصارعتك الطبيعية واشتباكك بها)[6]، فيجب أن يحمل المنظر قيما فكرية وجمالية تلعب دورها في ترجمة لغة النص إلى مشهدية صورية تسهم في إيصال الفكرة الرئيسية إلى المشاهد.

ويجب على المخرج أن يأخذ بعين الاعتبار أشكال المنظر وبما يتناسب منها مع روحية العرض، وذلك حتى يحدث التوافق بين النص ومعطياته من جهة،

وبين المنظر والفضاء الذي تم اختياره من جهة أخرى. وللمناظر أشكال متعددة هي كالآتي:

1- منظر الأجنحة: ويتركب من عدة أجنحة وستائر خلفية وهو شكل منظور للمنظر الكلاسيكي.

2- المنظر الصندوقي: ويتكون من ثلاث جهات من الألواح ومن السقف.

3- المنظر البابي : ويقصد به المداخل والأقواس الموجودة على جوانب المسرح.

4- المنظر الراهن: وهي المستخدمة في المسرح الحديث وتتكون من عدة قطع وعدة أمكنة، وفيه الألواح والقطع الإضافية كالأبواب والمدافئ والشبابيك والأثاث وكل يلعب دوره في التعبير عن الصفة المحلية للمنظر.

5- المنظر الموحد: ويشبه المنظر الراهن مع التغيير في قسم من الألواح.

6- المنظر المتزحلق : ويقصد به أي منظر يوضع على عجلات صغيرة أو سكك تجعله ينزلق بسهولة حسب الحاجة.

7- **المنظر الدوار :** وهو المنظر الذي يوضع على منصة خشبية مثبتة بها عدد من الدواليب بحيث تدور حول نفسها، ويمكن أن تضع عدة مناظر على المنصة الواحدة كي يتغير المنظر كل دورة[7].

فكرة الديكور :

يصف الأديب (جمال بنورة) ديكور مسرحية (المتهم) بأنه عبارة عن منظر يتكون من (حجرة مكتب واسعة، بعض المقاعد الفاخرة تنتشر في إنحاء الحجرة.

في وسط المسرح طاولة مكتب ورائها مقعد دوار يجلس عليه المسؤول، على المكتب بعض الأوراق والملفات وأقلام الحبر.. إلخ، وجهاز تلفون. الزائر يجلس على مقعد مجاور للمسؤول وهناك باب إلى يمين المسرح)[8].

وضمن رؤيتي الإخراجية رأيت إضافة وتغيير بعض ديكورات العرض حتى أصبح منظر المسرحية كالآتي:

1- طاولة بيضاء اللون بأربع أرجل وكرسي دوار فخم في منطقة أسفل يسار المسرح.

2- طاولة صغيرة بيضاء اللون عليها جهاز هاتف يوجدان خلف الطاولة والكرسي السابقين.

3- توجد خلف هذه القطع الديكورية شباك صيد تتدلى من السقف بعرض متر ونصف تقريبا.

4- مكعب ابيض اللون في منطقة أسفل يمين المسرح.

5- شباك صيد مماثلة للشباك الأخرى في وضعيتها وعرضها وموازية لها حيث توجد خلف المكعب.

6- مدخل بين المكعب وشباك الصيد من خلال منطقة أسفل يمين المسرح.

7- خلف شباك الصيد توجد طاولة صغيرة عليها كأس وزجاجة خمر.

8- شباك صيد تغلف سقف منطقة أعلى وسط المسرح حيث تنزل في نهاية المسرح على الأرض وتتدلى منها مجموعة من المشانق.

9- تحت هذه الشباك يوجد مستوى بارتفاع 25 سم وبطول مترين وعرض متر ونصف تقريبا، حيث يوجد عند طرفيه المواجهان للجمهور مكعبان مماثلان للمكعب السابق والموجود في منطقة أسفل يمين المسرح.

ومن خلال هذا الوصف العام للمنظر نلاحظ أنه قد جاء ممثلا لمستويين في العرض، المستوى الأول: الواقعي، والمتمثل بالكرسي والتلفون والطاولة، بينما المستوى الثاني هو: المستوى التعبيري والمتمثل ببعض قطع الديكور كالمشانق وشباك الصيد.

لقد كان لقطع الديكور الإيحاءات التي وجدت أصلاً من اجلها، فالطاولة كانت في النص طاولة مكتب لكن استخداماتها في العرض تجاوزت ذلك حينما عبرت عن السجن، أو الثقل الذي يقتل صاحبه، أو أنها وسيلة للاحتماء.

أما الكرسي الفخم فقد عبر عن السلطة، بينما عبرت زجاجة الخمر عن حالة الفساد الاجتماعي التي تجتاح المجتمع الصهيوني، أما شباك الصيد فقد أعطت مجموعة من الدلالات التعبيرية، حيث عبرت عن الكيان الصهيوني الهزيل الذي لا بد وأن ينهار أمام صمود وثورة الشعب الفلسطيني، كذلك فقد عبرت عن القيد الذي يقيد الإنسان الفلسطيني، وهذا القيد يتمثل بالاحتلال الذي يسلب الشعب حريته ويعيق حركته في وطنه، كذلك فقد عبرت عن أنها الشرك الذي لا بد وان يسقط به العدو حيث سينتهي إلى الأبد.

لقد تم مراعاة موافقة المنظر المصمم على الخشبة بما يتناسب مع الشخصيات ومع الأفكار التي تحملها، مع التأكيد على إبراز المعالم المكانية للأحداث من خلال تعامل الشخصيات مع قطع الديكور، وخلقها لصور معبرة عن حقيقة دواخلها وعن مواقفها الشخصية، وبصور عززت البنية الجمالية

للعرض من خلال قدرة الممثل على التعامل مع قطع الديكور التي وجدت على الخشبة بصورة تحقق التوازن والدلالة والتناسق في الألوان، وبذلك فقد حققت مكونات المنظر وظيفتها في خدمة العرض المسرحي.

2- الأزياء:

تؤدي الأزياء في المسرح دوراً هاماً في توصيف الشخصيات المسرحية وإعطائها ملامحها التاريخية والإنسانية، حيث يمكن من خلال الأزياء التمييز بين الدرجات الاجتماعية للأشخاص، ومعرفة إلى أي قومية ينتسب كل واحد منهم، وقد تسهم الأزياء وألوانها في الدلالة على الحالة الشعورية لأصحابها، أو في تأكيد العصر الذي عاشته الشخصية، فمثلاً نستطيع أن نعرف من خلال الزي إذا كان صاحبه غنياً أو فقيراً، ويمكننا أن نعرف وظيفته إن كان في السلك الدبلوماسي أو ضابطاً في الجيش وهكذا.. وذلك من خلال الدلالات التي تمنحها الأزياء لصاحبها، ومن هنا فللأزياء دورها الحياتي الذي تمارسه، فمن الممكن أن (لا تصنع الملابس الإنسان أو الممثل، ولكنها بغير شك تؤثر في كل منهما وتساعده في التعبير عن ذاته)[9]، حيث تمنح الأزياء للممثل القدرة على التعبير عن شخصيته فتساعده على إظهار المشاعر والعواطف والأحاسيس الخاصة بالشخصية المسرحية.

وعند اختيارنا للأزياء الخاصة بالممثلين فيجب أن تتناسب مع شخصيات المسرحية وروحها وأسلوبها، كما أنه يجب أن تلائم الملابس مزاج المشهد وموقعه، ويجب أن يعبر الزي كذلك عن طبيعة الشخصية والموقف والمسرحية[10]، فارتداء كل شخصية مسرحيه لزيها ينبغي أن يكون ضمن مبررات فكرية وجمالية تخدم العرض المسرحي، لأن الإبداع الذي تخلقه

الشخصية المسرحية أثناء التمثيل هو ناتج عن موهبة فنية مستقلة، ولكنه يرتبط ارتباطاً وثيقاً باللوحة الفنية العامة التي تسهم فيها جميع عناصر ومكونات العرض المسرحي.

وتتكون لدى المخرج انطباعاته عن الأزياء منذ اللحظة التي تتكون فيها عنده فكرة إخراج نص ما، وهذه الانطباعات لابد وأن يتفق عليها المخرج مع مصمم الأزياء الذي يقوم بعمله انطلاقا من مجموعة اعتبارات تحكم عمله عند قيامه بتصميم زي لشخصية مسرحية ما، ومنها:

1- طبيعة الشخصية.

2- العمر.

3- المركز المالي والاجتماعي والذوق وغير ذلك.

4- هل الشخص صاحب البيت أم غريب عنه؟، مثلاً: يدلل الشخص الذي يلبس قبعة على أنه غريب عن المكان، والذي يلبس قميصاً وخفاً على أنه من أصحاب البيت.

5- حالة الشخص العاطفية[11].

وفي نص (المتهم) لم يورد المؤلف وصفاً لأزياء الشخصيات، ولكن كان للمخرج رؤيته الخاصة في ذلك، ففيما يخص شخصية المتهم كان يجب أن تكون أزياؤهما أزياء تمثل نوعاً من أنواع الأزياء التراثية الفلسطينية التي كان يرتديها الفلاحون في فلسطين، بينما تمثل الكوفية الفلسطينية رمزا من الرموز التي تشير إلى الإنسان الفلسطيني المناضل وكلها بيضاء اللون لتعبر عن نقاء الشخصية وأنها مشروع استشهاد في جميع الأوقات.

أما شخصية (الزائر) فكان لطبيعتها دور في فرض الزي الخاص بهـا، فقـد كـان زيهـا زيـاً رسمياً حيث يرتدي صاحبها جاكيتاً فـاخراً وربطـة عنـق، لأن هـذه الشخصـية تتـولى التخطـيط والإشراف على العمليات، فهي تمثل شخصية مهمتها إلقاء الأوامر إلى أشخاص آخـرين، يقومـون بدورهم في تنفيذها.

أما شخصية المسؤول وكل من المساعدين فهؤلاء هم الذين يقومون بتنفيذ الأوامر حيث يرتدي المسؤول جاكيت الكاوبوي وبنطال الكـاوبوي وحـذاء عسـكرياً بيـنما يرتـدي المسـاعدان قمصان وبناطيل كاوبوي أيضاً، والغاية من اختيار هذه الأزياء للشخصـيات هـو تأكيـد هويتهـا وطبيعة حياتها العملية في آن واحد.

3- المكياج:

يعد المكياج بالنسبة للمخرج من العوامل المساعدة على إيصال الشخصية المسرحيـة إلى الجمهور، فمن خلال المكياج يمكن إظهـار أعـمار الشخصـيات وجنسـياتها وملامحهـا الشخصـية كتجاعيد الوجه والعيوب الخلقية والعاهات والإصابات وغيرهـا. وينبغـي أن يكـون لـدى فنـان المكياج الوعي الكامل بـاللون الـذي ينبغـي عليـه اسـتخدامه، حيـث يجـب أن تتناسـب ألـوان المكياج المستخدمة مع طبائع الشخصيات ووضعها النفسي ومع واقـع العـرض المسرحـي، فمـثلاً (يجب أن يجري المكياج للوجه في إضاءة شبيهة للإضاءة التي سيجري فيهـا التصـوير)[12] وذلـك لمراعاة التأثير الناجم عن الإضاءة على الماكياج الخاص بالشخصيات، والذي قد يمارس دوره سـلباً أو إيجاباً أثناء العرض.

والمكياج يسهم في تحقيق مجموعة من المنافع بالنسبة للممثل أهمها: إتاحة عمل محدد ومفيد للممثـل أثنـاء الفـترة السـابقة للعـرض، وهـو يـؤثر مـن ناحيـة

نفسية في استنهاض الثقة والقدرة على الأداء لدى الممثل، كذلك يمارس دوره في صد مفعول الإضاءة المسرحية من وجهة نظر المتفرج، ويرسم الشخصية ويساعد على تصويب ملامحها إلى الجمهور في القاعات الكبيرة، حيث يعد السن والجنسية والصفات الشخصية من العوامل الحيوية التي يسهم المكياج في نقلها[13].

وفي عرض (المتهم) وضح لنا المكياج أعمار الشخصيات حيث بين أن للزائر والمسؤول والمتهم عمر متقارب قد يصل إلى الأربعين عاماً، وكلها شخصيات حيوية الأداء رغم ما يظهر على شخصيتي الزائر والمسؤول من لون شاحب.

وينفرد (المتهم) من بين الشخصيات بجنسيته الفلسطينية العربية فيكون له صفات وطبائع العرب، في حين أن بقية الشخصيات شخصيات صهيونية تختلف في حقيقتها من شخصية لأخرى، بوصف أن الصهاينة وفدوا إلى فلسطين من أماكن مختلفة وبألوان وأشكال وبيئات مختلفة، ولكنها تتفق في الهدف الذي وجدت لأجله.

وتظهر ملامح الجمال والطمأنينة والنقاء في شخصية الفلسطيني إضافة لظهور ملامح المعاناة والفقر، على حين يظهر القبح والإرهاب من خلال الملامح الخاصة بالشخصيات الأخرى.

4- الملحقات:

ينبغي على المخرج وأصحاب العلاقة تثبيت ما يلزم للعرض من ملحقات وإكسسوارات ومحاولة إحضارها في الوقت المناسب، وللملحقات دور هام في إضافة الحيوية وقوة التعبير في الصورة المسرحية لاسيما إذا كان استخدام

تلك الملحقات يتناسب مع حقيقة الأحداث والشخصيات وجوهر الصراع، ومن المفترض أن يتدرب الممثلون على أسلوب التعامل الصحيح مع تلك الملحقات، (ومن الطرق الناجعة في هذا الشأن، استعمال بعض الملحقات الصورية في أثناء التدريبات الأولى)[14]، وذلك حتى لا يصبح التعامل مع الملحقات الحقيقية عبئاً على الممثل في يوم العرض.

ومن المفترض أن يكون للملحقات رموزها ودلالاتها التي تصب في روح العرض، فلا تكون عبئاً على العرض بل سبباً من أسباب نجاحه، ومن هنا فقد جاءت الملحقات المستخدمة في عرض (المتهم) معبرة عن حقيقة الشخصيات ودورها المناط بها في العرض، وتصب في الأفكار التي تطرحها المسرحية.

فقد جاء استخدام العصا من قبل (المسؤول) لإثبات مدى ظلمه وعنجهيته بوصف العصا أداة من أدوات السلطة الفعالة التي تستخدم للإرهاب والتعذيب في سجون الاحتلال ومراكز الإعتقال، كذلك كان لاستخدام كؤوس وزجاجات الخمر دلالة على مدى الانحراف والسقوط اللذين يسيطران على شخصية (المسؤول) خاصة، وعلى المجتمع الصهيوني بشكل عام، وهذا السقوط لا يتوقف عند هذا المستوى وإنما يمتد إلى عدم احترام مشاعر وحقوق الآخرين من خلال الشعور بالنشوة بعد نجاح أي عملية إرهابية يقوم بها الصهاينة.

كذلك فقد أشار استخدام سيجار التبغ الراقي عند الزائر إلى أن هذه الشخصية تمثل شخصية متمكنة وذات مكانة عالية بين المسؤولين، وهي ليست شخصية عادية بمستواها الاجتماعي بل تفوق شخصيات المجتمع العادية بمكانتها ودخلها المادي وبالأمور كافة.

من هنا نلاحظ أن الملحقات أسهمت في إعطاء الصورة الحقيقية للشخصية المسرحية من خلال توضيحها وتعميق صفاتها الحقيقية بالنسبة للجمهور من أجل إيصال الأفكار وخطوط الرؤية الخاصة بالعرض.

5- الإضاءة:

أدى ظهور الإضاءة إلى تقدم كبير في الفن المسرحي، حيث كان لظهورها في المسرح أن حققت وظائف متعددة ساهمت بشكل أو بآخر برفع مستوى العرض المسرحي، ومفهوم الإضاءة يعني (إنارة المسرح وفقاً لنظام مدروس وهدف معين، لكن هناك فارق بين الإنارة والإضاءة كالفارق بين الطبيعة والفن فالإنارة يقصد بها إزالة الظلام من مكان ما، أما الإضاءة فيراد باستخدامها توجيه ضوء خاص على شكل معين وذلك باستخدام الضوء الصناعي)[15].

ومن هنا لا نطلق على الإنارة في عصري الإغريق والرومان مفهوم إضاءة وذلك لأنه في المسارح المفتوحة في هذين العصرين كانت تلعب أشعة الشمس دوراً مطلقاً في إزالة الظلام من مكان العرض.

وللإضاءة دورها الكبير في خلق الأجواء التي تؤكد شخصيات الممثلين، وتؤكد البيئة (الزمانية) للنص، كذلك فهي تلعب دوراً في التأكيد على الصور والأحداث والأزياء والمناظر والمكياج، وهي تعمل على تجسيد العمل الدرامي وتأكيد نوعيته وفكرته الأساسية وتلعب دوراً هاماً أيضاً في الفن التشكيلي من خلال تحقيق مجموعة من الغايات هي:

1- التعاون مع عوامل أخرى لتحقيق السيادة للموضوع الرئيسي.

2- التعاون مع عوامل أخرى لتحقيق التوازن.

3- التعاون مع عوامل أخرى لتحقيق التأثير الدرامي.

4- التعاون مع عوامل أخرى لإثارة الإحساس بالعمق الفراغي)[16].

لكن دور الإضاءة في المسرح يبرز من خلال مجموعة من الوظائف هي: (الإنارة، التشكيل، الواقعية، خلق الجو الدرامي، التكوين)[17]، فعن طريق الإضاءة يمكن أن تتحقق عملية مشاهدة العرض من قِبَل الجمهور بشكل واضح، بينما يتحقق تأكيد الشكل بالتوافق الصحيح بين الإضاءة وقطع الديكور والممثلين، فتتضح معالمهم وتتأكد أبعادهم. كذلك تظهر وظيفة الإضاءة في تحقيق واقعية العرض من خلال تأكيد صفتي الزمان والمكان للعرض وذلك باستخدام الضوء الملون، ويمكن تحقيق ذلك بإعطاء تأثير ضوء الشمس أو القمر، ولكن هذا الإيهام يختلف باختلاف نوع المسرحية. أما دور الإضاءة في التكوين فيتحقق من خلال الاستخدام الناجح للضوء الملون الساقط على الأشكال المتحركة على المسرح وبشكل متكافئ ومتباين للضوء واللون فتبدو الأشكال في تكوين متكامل، أما فيما يخص خلق الجو الدرامي فللإضاءة دورها في ذلك من خلال إظهار وتأكيد الجوانب الانفعالية والسيكولوجية في العرض وذلك بواسطة ألوان خاصة.

ويرى (هيننج نيلمز) أن إضاءة المسرح الجيدة تؤدي عدة أغراض في آن واحد وهذه الأغراض هي:

1- تعطي الأنوار اللازمة.

2- تساعد على تحديد الأسلوب.

3- تساعد في السيطرة على المزاج.

4- تسهم في إظهار الصور المسرحية.

5- تنقل المعلومات.

6- توزع مناطق التأكيد.

7- تساعد على البناء أو التحفظ: وذلك لأن لزيادة الإضاءة تأثير قوي على البناء الأدائي وتجعله يقلل من وسائل الاحتفاظ به[18].

وحتى تحقق الإضاءة وظائفها في العرض فلا بد أن تستند إلى ثلاثة أسس هي: (كمية الضوء، لون الإضاءة، وكيفية توزيعها بما يناسب العرض المسرحي)[19].

لذلك يجب أن يأخذ مصمم الإضاءة بعين الاعتبار لون الأزياء والديكورات والإكسسوارات ومكياج الممثلين، ودراسة مدى تأثيرها على الإضاءة، كذلك يجب عليه أن يختار ألواناً للإضاءة تتوافق مع الفكرة التي يطرحها كل مشهد من مشاهد العرض، أو مع الفكرة الرئيسة التي يتناولها العرض وذلك من أجل خلق الجو الدرامي المناسب، كذلك يجب أن يعرف تماماً كيفية توزيع الإضاءة بما يتناسب مع مناطق المسرح وأحداث العرض المسرحي.

وعند إخراج النص المسرحي التعبيري ينبغي أن تأتي الإضاءة مثيرة للخيال ولأفكار المشاهدين، (وعلى المخرج أن يكثر من الأركان الشاحبة والمعتمة واستخدام ألوان قوس قزح في تغيير المناظر وإتقان إظهار الأشباح وأطياف الوحوش والجن والزواحف مما يساعد في تصوير دخيلة البطل)[20].

وفي عرض (المتهم) مارست الإضاءة دورها في الإكثار من الأركان المعتمة والشاحبة التي عبرت عن دواخل الشخصيات، كذلك فقد كان للإضاءة دور في تفخيم حجم (المتهم) وإظهار قامته طويلة من جهة، وتقوقع المسؤول وإظهاره صغير البنية من جهة أخرى، وحينما سقط (المسؤول) سقوطه الأخير

مارست الإضاءة دورها في إظهار ضعف هذه الشخصية فرغم ما اتصفت به من بطش ووحشية لكنها أصبحت في نهاية العرض خيالاً هزيلاً لا أكثر.

6- الموسيقى والمؤثرات:

أثبتت الدراسات الحديثة أن العمل بمصاحبة الموسيقى يجعل الشخص يحقق زيادة ملحوظة في العمل المنجز، وهذا يدلل على أن الموسيقى تعطي للسمع نشاطا يؤثر إيجابياً في إيقاعه الصوتي والحركي، يقول "بتهوفن": (إن الموسيقى هي الحلقة التي تربط الروح بالحس. كما يقول "هولست": إن الموسيقى هي الجمال المسموع. وكلا القولين تعبير فلسفي فيه شعر وخيال. أما الوصف العلمي للموسيقى فهو كما يقول "ماكنوسون": بأن الموسيقى عبارة عن ذبذبات منتظمة في أزمنة موقوتة بصورة تستسيغها المشاعر وتلتذ بها عن طريق الاستمتاع)[21].

وبالنظر إلى التعاريف السابقة نلاحظ مدى ارتباط الموسيقى بالعاطفة والحس والخيال، وأن لها لغة تترجم الأفكار والانفعالات الإنسانية، وهذا ما يفرض طابع الفرح أو الحزن على سامع مقطوعة موسيقية لها لغة خاصة، فالموسيقى التصويرية الخاصة لمسرحية تراجيدية تختلف عن موسيقى مسرحية كوميدية وذلك لأن إيقاع العرضين لا بد وأن يكون بالضرورة مختلفا، ولهذا (يقول النقاد المسرحيون أن الموسيقى حتى في المسرحية الراقصة "البالية" والمسرحية الغنائية "الأوبرا" والاستعراض الغنائي لن تكون الصياغة البنائية المتكاملة لوحدها بل هي تكون عاملا تكوينيا في خدمة الكلمة التي تلقى على المسرح. وعلى هذا المسرح فإن الموسيقى تظل عملا إيضاحياً أو تفسيريا بالإضافة إلى كونه يستمر في بقائه عنصرا زاخرا بالرقة والجمال لإيصال النص

الأدبي إلى أعماق الجمهور ليتسنى لهم أبلغ قدرة في الاستيعاب)[22]، وهذا بلا شك يعطي الممثل قدرة على تصويب جهوده الأدائية باتجاه خدمة الدور عن طريق التأثير الموسيقي في مشاعر وأحاسيس الممثل.

إن دور الموسيقى في العرض لا يقل أهمية عن العناصر الأخرى، فهي تقدم الأحاسيس العاطفية والذوقية والجمالية التي تحقق جودتها المتعة لدى جمهور العرض فتبعث بذلك الارتياح للنفس الإنسانية. يقول (ماريخولد) عن الإلقاء بمصاحبة الموسيقى: (أنه يقوم على أساس ميل الإنسان إلى الموسيقى فإذا كنا نسمع نصاً فحسب، فإننا قد نشعر بالملل أكثر مما لو كنا نسمع ذلك النص بمصاحبة عزف على البيانو (...) والأداء دون مصاحبة الموسيقى أسهل فعندما تأتي الموسيقى ينبغي علينا أن نجد لها مكاناً ومن الذي سيجد لها هذا المكان؟ الممثل)[23]، وبالتالي فإن أداء الممثل وحركته لابد وأن تتوافق مع اللغة الموسيقية المستخدمة أثناء العرض ومن ثم تتوافق الحركة مع الإيقاع الموسيقي فيطغى التنظيم والترتيب على لوحة العرض المسرحي.

إن دخول الموسيقى إلى الدراما أعطاها ظرافة وهيأ لها أسباب النجاح وجعلها خفيفة لدى المتلقي فخففت من شعور الملل الذي قد ينتابه أثناء العرض. ولكن يجب أن يدرك المتلقي أن هناك قواعداً وأسساً تتحكم بطريقة الاستماع إلى الموسيقى، وطريقة الاستماع هذه تتحدد بثلاث مستويات هي:

1- المستوى الحسي: ويعني الاستماع للموسيقى لمجرد التمتع بالأصوات الموسيقية دون تفكير أو تقدير للموسيقى بأية طريقة من الطرق.

2- المستوى التعبيري: ويعني الشعور والمعاني المعبرة التي تحملها الموسيقى وراء نغماتها والتي توضح ما تدور حوله القطع الموسيقية.

3- **المستوى الموسيقي الصرف:** ويتكون من الكيان الموسيقي الناشئ من النغمات الموسيقية نفسها ومن معالجة هذه النغمات، ومعظم المستمعين لا يشعرون بهذا المستوى شعوراً كافياً وذلك لافتقارهم إلى الوسائل والقدرات التي تؤهلهم إلى فهم الموسيقى والشعور بها[24]، وفائدة هذا التقسيم تكمن في إدراك الطريقة التي يتبعها كل منا في الاستماع للموسيقى.

إن الموسيقى التصويرية في العرض المسرحي تشكل في حقيقتها منطلقاً واضحا لدى المتلقي لفهم حقيقة وجوهر الأحداث، وهي تشكل عند الممثل مصدراً يوحي له بالأساليب الصحيحة للأداء، ولقد شكلت الموسيقى عند كثير من المخرجين وسيلة من الوسائل المعبرة عن رؤيتهم الإخراجية وعن أفكار ومكنونات وقيم النص، ومن هؤلاء المخرجين "برتولد بريخت" رائد المسرح الملحمي. فقد جاءت الموسيقى في مسرحه موصلة للتعبير، تسبق النص وتفسره، وتتخذ موقفاً محدداً وتقدم أيضاً موقفا عقليا تجاه الأحداث والوقائع الدرامية.

وينبغي أن يقدم المؤلف الموسيقي الموسيقى التي تتوائم مع النص والأجواء التي تتخلله، ويسهم وعي الموسيقي للعرض وللتكوين المسرحي، في أن يقدم للجمهور موسيقى تستطيع أن تجد منافذاً لها إلى دواخل الجمهور، فالمؤلف الموسيقي الناجح ملتزم في جميع الحالات بمحاولة تقديم فن ملتزم وأصيل يسهم من خلاله في رقي الفن المسرحي وخلق شعور المتعة لدى المتلقي.

وينبغي أن يأخذ المؤلف الموسيقي بعين الاعتبار مجموعة من الشروط الواجب توافرها في الموسيقى المصاحبة للحركات وهي:

1- يجب أن تساير سرعتها وميزانها المدى الطبيعي لكل حركة.

2- أن يكون إيقاعها متماشياً مع إيقاع الحركة ومصوراً لها وباعثاً على تأديتها.

3- أن يكون هناك ربط وائتلاف (هارموني) بين أجزائها من ناحية وبينها وبـين الحركـات من ناحية أخرى.

4- أن يخدم الشكل الموسيقي كلا من الحركات والألحان.

5- أن تكون سهلة تستوعبها الذاكرة في أقرب وقت ممكن.

6- يفضل أن تكون أنغامها مألوفة ونابعة من صميم البيئة قدر المستطاع)[25].

وفي عرض (المتهم) كان مصدر الموسيقى التصويرية هو:

1- سيمفونية أكسجين.

2- سيمفونية القدر.

3- فنان يقدم في النهاية أغنية ثورية قصيرة باستخدام عود شرقي يؤكد من خلالهـا عـلى صمود الشعب الفلسطيني.

4- اسـتخدام الطبـول لتعميـق إحسـاس المشـاهد بـأجواء الخـوف والرهبـة التـي تفرضـها العاصفة الهوجاء التي تجتاح المسؤول ومساعديه نتيجة رؤيتهم للمتهم.

5- تسجيل صوت جرس التلفون وأصوات الطيور التي تبعث على التشاؤم عند رواية نبأ مقتل (المتهم).

فقد تم استخدام مقطوعة من سـيمفونية "أوكسـجين" في المشـهد الكـابوسي الأول وذلك لتأكيد الإحساس لدى المشـاهد بـأن مـا يعـرض أمامـه هـو عبـارة عـن

كابوس. أما سيمفونية (القدر) فقد تـم اسـتخدامها بعـد مشـهد الـدخول الثـاني للمـتهم وذلـك لتعميق عنصر المفاجأة والإدهـاش عنـد بقيـة الممثلـين وعنـد المشـاهد. وجـاء اسـتخدام العـود لتصوير بعض الحالات النفسية التي كانت تكتنـف (المـتهم) والممثلـة بـالحزن والكآبـة، ولمـلء الفواصل ومشاهد الخروج بالنغمات الموسيقية المناسبة، وفي النهاية تم استخدام العـود لتقـديم أغنية ثورية تؤكد سقوط المسؤول وصمود المتهم.

لقد كان لموسيقى عرض (المـتهم) دورهـا في روايـة قصـة المسرحيـة ورسـم الشخصـيات وبيان عنصر الصراع، فأدت وظائفها الفكريـة والأسـلوبية بشـكل يـتلائم مـع متطلبـات العـرض المسرحي.

7- المكان والفضاء:

كثر استخدام مصطلح (المكـان) في الدراسـات النقديـة والجماليـة المرتبطـة بـالمسرح، إذ حرصت عـلى تثـوير هـذا المفهـوم واسـتحداث بنائيـة جديـدة لخشـبة المسرح لمغـادرة ثوابتهـا المعمارية التقليدية.

وقد ظهر عند الدارسين والمعنيين بالفن المسرحي عدد من الآراء المتباينة حـول كـل مـن المكان والفضاء في المسرح، وأصبح الخلط بينهما بمثابة أمر واقع، بل أن البعض التبس عليه الأمر فأطلق اصطلاح (الفضاء) على الفراغ الموجود في أعلى الحيز المسرحي.

وبعد دراسة عدد من المصادر اللغوية وجدنا أن المعنى اللغوي للمكـان في العربية غالبا ما يقود إلى ضرورة التعرف على المعنى الفلسفي له عنـد المفكـرين العرب الذين تباينت وجهات نظـرهم حولـه، فـرأى بعضـهم أنـه السـطح الـذي

عليه الجسم، في حين رأى بعض آخر أنه التقاء سطح الحاوي والمحوي، بينما رأى آخرون أنه الجسم الحاوي للجسم المحوي، وغير ذلك من الآراء.

فقد ذهب (ابن منظور) إلى أن (المكان) في اللغة هو (الموضع) والجمع أمكنة وأماكن[26]. وهو: (الفضاء غير الفارغ والمحدود، أي المسكون فيزيائيا وجسديا)[27]. وقد أخذ (المنجد في اللغة والإعلام) بذلك محددا المكان بالموضع، إذ ذهب إلى أن المكان هو: (جمع أمكنة، وأمكن وأماكن: الموضع هو الموقع جمع مواقع، موضع الوقوع ومواقع القتال)[28].

وقد ذهب (الجرجاني) إلى وصف المكان بأنه فراغ متوهم مستندا في ذلك إلى مقولة ارتبطت بعلم الكلام، حيث قال: (إن المكان عند المتكلمين هو الفراغ المتوهم الذي يشغله الجسم وتنفذ فيه أبعاده)[29]، وهو إذ يتناول المكان فإنه يقترح الأنواع التالية له :

1- المكان المبهم: هو عبارة عن مكان له أسم نسميه به بسبب أمر غير داخل في مسماه كالخلف والأمام، فإن تسميته ذلك المكان بالخلف إنما بسبب كون الخلف من جهة وهو غير داخل في مسماه.

2- المكان المعيّن: هو عبارة عن مكان له اسم نسميه به بسبب أمر غير داخل في مسماه، كالدار فإن تسميته بسبب الحائط والسقف وغيرهما وكلها داخل في مسماه.

3- المكان المحصور: وهو السطح الباطن من الجسم الحاوي المماس للسطح الظاهر من الجسم المحوي[30].

إن (الجرجاني) يتناول المكان من حيث علاقته بالاتجاه أو مكوناته الظرفية، أو محض ذاتيته الشيئية بوصفه وجودا ماديا كالدار التي تدل عليها

مكوناتها البنائية، ليحيلنا بذلك إلى ما يتصف به المكان من علاقة طبوغرافية، وهـو في تحديـده للمكان المخصوص إنما يتقارب مع ما ذهب إليه (ابن منظور) من أن المكان هو الموضع.

وورد في كتاب (تاج العروس) أن المكان هو: (الحاوي للشيء وعند بعـض المتكلمـين إنـه عرض، وهو اجتماع جسمين حاو ومحوي،وذلك كون الجسم الحاوي محيطا بـالمحوري، فالمكـان عندهم هو المناسبة بين هذين الجسمين)[31]، وهنـا يجـب أن يناسـب الحـاوي للمحـوي أي أن يكون المحوي بقدر سعة الحاوي.

وترد فكرة التلاقي بين سطح الحاوي والمحوي عند (الكندي) الذي رأى في أن المكان هو: (نهايات الجسم ؛ويقال هو التقاء أفقي المحيط والمحاط به)[32].

وتتكرر الفكرة نفسها عند (ابن سينا 370هـ - 428هـ) في قوله عن المكان (حـد المكـان: هو السطح الباطن من الجرم الحاوي المماس للسطح الظاهر من الجسم المحوي)[33].

وللمكان في اللغة مرادفـات سـائدة في دلالاتها،واصـفة لنظـام العلاقـات المكانيـة لغويـا، وهي : المحل، الأين، الملأ، الخلاء، والحيز.

أما الفضاء فقد ذهب (جبران) إلى أن الفضاء لغة من : فضا يفضو : فضاء وفضوا.

(ف ض و) المكان : اتسع.

الفضاء : جمع أفضية : 1- ما اتسع من الأرض، 2- الخـالي مـن الأرض، 3- السـاحة أمـام البيت، 4- المدى الواسع المحيط بالأرض، 5- (مكان فضاء) واسع(34).

ويؤكد (الزبيدي) أيضا أن كلمة (الفضاء) تأتي بمعنى الاتساع والخلاء كما يرد في النص التالي (والمفضي : المتسع، وأفضى بهم بلغ بهم مكانا واسعا، وترك الأمر فضا أي غير محكم، ويقولون لا يفضي الله فاك...أي أنه يجعله فضاء واسعا خاليا)[35].

وقد ورد المعنى ذاته في كتاب العين (للفراهيدي 100هـ - 175هـ) (الفضاء: المكان الواسع)[36].

وذهب (عبد الفتاح رياض) إلى أن (الفضاء) ينشأ دائما من الطريقة التي تنتظم بها وضع المجسمات، والتنويع بالكتلة المجسمة يخلق تداخلا مع الفضاء وقد يكون على قدر من الترابط والتعقيد حيث يصعب الفصل بينهما كعناصر مستقلة. إلا أن أحدهما يحدد الآخر أصلا، أي أن الكتلة تحدد الفضاء، والفضاء يحدد الكتلة، وهناك ثلاثة فضاءات :

1- فضاء كوني.

2- فضاء مخلق داخل العمل الفني.

3- فضاء ضمني خارج العمل الفني[37].

ونخلص إلى أن (الفضاء) هو ليس المكان ذاته بل هو صفة الاتساع أو الخلو أو الانتهاء للمكان، فهو صفة تطلق عليه من عدد من الصفات التي يمكن أن يتسم بها المكان، لذلك فمن غير الصحيح استخدام كلمة (فضاء) بمعنى مكان لأنها لا تخرج عن كونها صفة قد تكون ملازمة للمكان وقد لا تكون، فالمكان يتأسس بجغرافيته وبيئته نتيجة للفراغات والمسافات الفاصلة بين الكتل والأشياء بنظام علاقاتها مجتمعة وما يصاحب ذلك دلاليا، أما الفضاء فهو يتأسس مع الكتلة والكتلة تتأسس معه، فهو وليد عمق محدد، ولا يمكن

للامتدادات والأعماق أن تتمظهر بدون إدراكنا الحسي للفضاء الذي هـو أوسـع مـن المكـان، لأن المكان مكون له ويشكل جزئياته، فالمنزل والمقهى والسوق والشوارع والأزقة تشكل في حقيقتها أماكن محددة بوصفها مواقع، وهي بمحيطها البيئي تشكل فضاء المدينة، فالفضاء واسع ومنفتح وهو قابل للملء بالكتل والأجسام ليشكل بذلك محيطا للامتدادات الواسعة للحدود المكانية.

وفي ضوء ذلك يمكن وصف المكان المسرحي بأنه: (الحيـز المسرحـي العـام متضـمنا كـل التكوينات البصرية والعلاقات المكانية الناتجة عن كل من المعمار المسرحي والـديكور المسرحـي الواقعين ضمن تأثير جمالي موحد، ويضم المكان المسرحي العنـاصر الآتيـة : الحيـز، أي المسـاحة والارتفاع، الكتلة بما في ذلك الممثل ككتلة بشرية متحركة، الضوء واللـون كعـنصرين يسـهمان في صياغة التكوين، الفراغ كعنصر أساسي في جماليات التشكيل العام وتوزيع الكتل، والحركة بمـا في ذلك حركة الممثل والكتل والضوء. وكل تلك العناصر تؤثر وتتأثر بالفعل الدرامي الذي يسهم في صياغة الدلالات المكانية في التشكيل البصري العام)[38]، وبذلك فـأن المكـان يعـبر عـن منظومـة دلالية تعبر عن حقائق موضوعية ترتبط بالحياة الاجتماعية، أو تداعيات ذهنية افتراضية تنتمي إلى المخيلة لتبدو الصور من خلالها غير محددة وغير واضحة المعالم.

أما الفضاء المسرحي فهو يعد : (مكان الفعـل، يعرضـه أنـاس لآخـرين سـواء كـان هـذا الفعل صامتاً أو لفظياً أو راقصا. إنـه مكـان عـرض ولكنـه أيضـاً مكـان تجمـع : تجمـع ممثلـين وتجمع جمهور، خلق لمجتمع من الممثلين والمتفـرجين الـذي يجـدون أنفسـهم كـل في مواجهـة الآخر لزمن محددٍ هو زمن تظاهرة يشتركون فيها كل بطريقة مختلفة. إنه مكان تبادل...)[39].

وعند الحديث عن وظيفة الفضاء في المسرح، لابد من دراسة تلك الفضاءات المتعددة التي لها دورها الواضح في العرض المسرحي، وهذه الفضاءات تفرضها مجموعة من العناصر كالنص والمخرج والممثل والمتفرج ومكان العرض، ويمكن من خلالها استقراء الجوانب الوظيفية لها، وهي:

1- **الفضاء الدرامي:** وهو فضاء لغة النص، فضاء مجرد، على القارئ أو المتفرج أن يبنيه بالمخيلة.

2- **الفضاء المسرحي:** وهو الفضاء الحقيقي للمسرح الذي يتحرك فيه الممثلون محددين بحصر المعنى في فضاء اللعب المسرحي وما يحدث وسط الجمهور.

3- **فضاء المناظر المسرحية (التمثيلي):** وهو الفضاء الداخلي الذي يجمع الجمهور بالممثلين أثناء العرض، ليؤسس بذلك علاقة مسرحية بينهم في المكان المسرحي.

4- **الفضاء اللعبي:** ويتعلق باللعب أو الحركة أو الإشارة، وهو فضاء يخلقه الممثل بحضوره فوق المسرح.

5- **الفضاء النصي:** وهو الفضاء الذي يشتمل على إرشادات المؤلف للمخرج والممثلين.

6- **الفضاء الداخلي:** وهو الفضاء الذي يشتمل على الأحاسيس والمشاعر الخاصة بالمؤلف والمخرج والممثل والمتفرج، وهو يؤثر في تكوين الفضاء الذاتي للنفس الإنسانية عند الجميع[40].

ولا يمكن هنا تجاوز وظيفة الفضاء التمثيلي كونه يشكل محصلة كل الفضاءات في إطارها الصوري والتشكيلي، وهذا الفضاء يتأسس فعلياً من

خلال الأداء الجسدي للممثل، الذي يقوم بوظيفة هامة في ترجمة وتجسيد الفضاءات الأخرى للعرض المسرحي انطلاقاً من التأسيس المكاني، والفضاء المسرحي يحقق وظيفته فعلياً حينما يقوم الممثلون والمتفرجون بوظائفهم المسرحية التي يؤسسون من خلالها العلاقة الفضائية فيما بينهم، (فيمكن أن يختلط الممثلون والمتفرجون في المجال الفضائي الواحد، ومع ذلك فهذا لا ينفي أنهم يشكلون فضائين (...) غير قابلين للامتزاج. فعلى النقيض مما يحدث في الحفلات، حيث الناظر والمنظور يمكن أن يتبادلا الوظيفة، حيث كل ناظر هو منظور أو يمكن أن يكون كذلك، في المسرح الفصل قائم بشكلٍ حاسم؛ فلا يمكن تبادل الوظيفة بين من يشغل هذا الجزء من الفضاء ومن يشغل الجزء الآخر)[41]، وإزاء ارتباط الفضاء بالممثل وبالشغل المسرحي الذي يقوم به، يمكن أن يحقق الفضاء عدداً من الوظائف بالنسبة للممثل الذي يستثمره، (فإذا كان هناك أداء حركي فوق المنصة، فإن هذه الحركات لا تخلو من المعنى أو الهدف. إنها تمثل وتحكي. فهي على علاقة مباشرة بالوهم. الحدث الذي تؤديه ليس هو الرقص المحض، إنه سرد، إنه نوع من الطرح لنشاط إنساني معيّن (...) والأنشطة الأساسية للأجسام داخل الفضاء هي الحركة والأداء الخالص (الرقص)، وتمثيل العلاقات بين الشخوص، ومحاكاة الأنشطة غير المسرحية)[42].

وإذا كانت الواقعية قد قدمت نماذج اجتماعية تتطابق مع الواقع، فإن المسرح الرمزي قد عارض ذلك التوجه، وقد تجاوز المخرجون المحدثون إلى فضاءات عرض جديدة قصدوا من خلالها التفوق والتجديد الفني، وأن تتوافق هذه الفضاءات مع متطلبات وأفكار العصر، ومع التطورات الجارية في شكل الفن المسرحي، إذ أن التنوع الكبير في الفضاءات المسرحية المعاصرة مرتبط بتنوع الأنشطة والوظائف البشرية التي تشكل مصدراً مهماً في ثقافة المخرج، ولم يكن

ذلك الأمر بمعزلٍ عن اختيار الأمكنة وتأثيثها في العرض المسرحي، فإذا كان المسرح الطبيعـي قـد منح للمكان وظيفة تصويرية، محاولاً من خلالها طرح علاقاته في تقليد الطبيعة.

فقد اقترح أحد المخرجين الرمـزيين وهـو (إدوارد جـودن كـريج) في معـرض حديثـه عـن تصوّر سينوغرافي لإخراج مسرحية (مكبث)، أن يتم وضع صخرة شاهقة عالية تمثل رجال الحرب القساة، وغيمة رطبة تغطي هذه الصخرة وترمز إلى الموتى الذين يتصاعدون إليهـا لتـدلل بـذلك على أن الموت مصير العنف والقسوة[43]، وبذلك فإن وظيفة المكان ترتبط فعلياً بأسلوب المخرج وبمعطيات النص، حيث جاء التغيير والتحوير في المعمار كونه يشكل التأسيس الحقيقي للعـرض المسرحي بكافة أحداثه ومجرياته، فالمعمار المسرحي (تنظيم للفضاء لخدمة وظيفـة مـا، وتمامـاً مثل أي أداة أو وسيلة، يصمم المعـمار المسرحـي ويبنـى مـن جانـب الإنسـان حتـى يسـمح لـه بالقيام بفعل ما)[44]، فكان الخروج إلى تعديلات جزئية في بنية مسرح العلبة الإيطالي، أو اختيـار أماكن وفضاءات عرض جديدة كصالات السيرك، أو إقامة اتصال مباشر بين الممثل والمتفـرج عـن طريق ربط مكان العرض بمكان جلوس المتفرجين وإشراكهم في التمثيل، أو خلـق مسـارح دوّارة تقدم مجموعة من الفضاءات في العرض الواحد، وبذلك شكلت العوامل الرئيسة التي استوجبت إعـادة النظـر في الفضـاء المسرحـي التأسـيس الحقيقـي للإشـكالية الوظيفيـة للفضـاء في القـرن العشرين.

وجاءت الرغبة للخروج على قيود مسرح العلبة الايطالي بنـاءاً عـلى أسـس اجتماعية وجمالية فرضـها التجريـب المسرحـي بهـدف تحقيـق وظيفـة جديـدة للمشاهدة لدى المتفرجين. وقد تم تأكيد إعـادة البعـد الشـعبي للـمسرح بمـنح الديمقراطية للجماهـير، وتأسـيس مسرح للكـل بخلـق الطقـس الـذي يجمعهـم،

وتوجه المخرجون المحدثون إلى إعادة الكبرياء الفني للمسرح بمحو الشكل التجاري ورفض الأشكال الخادعة للمحاكاة الطبيعية، وتأكيد الناحية الجمالية للتعبير المسرحي ومستوياته، مع استعادة الحدث الدرامي لمكانته المتميزة، وتأكيد فعاليته القصوى تجاه المتفرج، واسترجاع سمة الفضاء المسرحي الحقيقية والنهوض بالتقنيات المسرحية[45]، لذلك تم تشغيل الفضاء المعاصر وظيفياً من خلال حالة التحول في أنماط التلقي عند المشاهد، والتجديد في شكل توصيل الكهرباء للمسرح واستخدام الإضاءة لخلق احتمالات فكرية أو تشكيلية جمالية مذهلة، أو التجديد في التقنيات السمعية واستخدام الأصوات البانورامية التي تسهم في تفجير إطار الحدث الدرامي الذي يقوم به الممثل كما في عرض (تيتوس أندرونيكوس) الذي أخرجه (بيتر بورك) عام 1955م، حيث قام بتضخيم الصوت بوضعه عدة (ميكروفونات) داخل (بيانو) لإعطاء صوت منفر وغير محتمل يأخذ تأثيره في الفضاء، ليوصل المتلقي إلى حالةٍ من الشعور بالاضطراب والقلق نتيجة للقسوة والوحشية التي عاشها الإنسان في العصر الروماني.

وفي عرض (المتهم) ركزت على ملء فضاء العرض بالقيم والأفكار التي تنسجم مع سياق العرض، والتي ترجمها الممثلون ترجمة حقيقية عن طريق الأداء بتعبيرهم عن الأفكار العامة للنص...

وقد تم استخدام فضاء مسرح العلبة لتقديم الأحداث، وذلك لأنه يتناسب مع حركة الممثل ومقتضيات النص، مع محاولة جعل مصادر العرض السمعية والمرئية تقدم دلالات تخلق عند المشاهد تداعيات وجدانية وفكرية تجعله يتعاطف مع الأحداث التي يقدمها العرض. فقد عبرت الإضاءة مثلاً عن دخيلة البطل وذلك بالإكثار من الإيحاءات التي تدلل على حالة الظلم التي

يعيش فيها، وصورت شخصية (المسؤول) على أنها في النهاية ستصبح عبارة عن خيال، أما الموسيقي فقد عبرت عن الأجواء الكابوسية التي كان يعيش فيها المسؤول من ناحية وعن الأجواء الثورية التي كانت تتركز في دواخل (المتهم). أما الديكور فقد جاء أيضاً مناسباً لروح العرض حيث حقق الانسجام مع فضاء العرض المسرحي وعبر عن أفكار وأحاسيس الشخصيات.

إن اختيار الأسلوب كان ضمن أولويات عملي لأنني كنت متيقناً أن أسلوب ومنهجية العرض هما اللذان يحددان الجغرافية العامة للفضاء الذي سيتم العمل خلاله، وللكيفية التي سيتم التعامل بها مع عناصر العرض المسرحي، وانطلاقا من رؤيتي الإخراجية فقد جعلت موجودات الفضاء المسرحي بهذه الصورة وذلك لملائمتها مع حركة الممثلين والفكرة العامة للنص، وللتعبير عن مسرح الأحداث الحقيقي.

* * *

هوامش الفصل الثالث

1- طارق العذارى، كتاب إخراج مسرحية (سكان الكهف) مشروع تقدم به الطالب طالب العذارى إلى قسم الفنون المسرحية في كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد وهي من متطلبات نيل درجة البكالوريوس في الإخراج المسرحي بإشراف د. عوني كرومي – بغداد، 1989م (غير منشور)، ص55.

2- سامي عبد الحميد، أفكار حول الديكور والإخراج المسرحي العراقي (مقال) بغداد : مجلة المسرح والسينما، مطبوعات المؤسسة العامة للإذاعة والتلفزيون والسينما، العدد 11 – أيلول 1974م، ص77.

3- لويس مليكة، الديكور المسرحي، القاهرة : الدار المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، 1966م، ص88.

4- فرانك. م. هوايتنج، المدخل إلى الفنون المسرحية: ترجمة كامل يوسف وآخرون، القاهرة / مطابع الأهرامات التجارية، الناشر دار المعرفة بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر – نيويورك، 1970م، ص332.

5- عبد الفتاح رياض، التكوين في الفنون التشكيلية، ط1، القاهرة: الشركة المتحدة للنشر والتوزيع، دار النهضة العربية – 1983م، ص118.

6- ادوارد جوردن كرين، في الفن المسرحي، ط2، ترجمة دريني خشبة – القاهرة: المطبعة النموذجية، ملتزم الطبع والنشر مكتبة الآداب، 1960م (ص46-47)

7- ينظر الكسندر دين، العناصر الأساسية لإخراج المسرحية، ترجمة. سامي عبد الحميد، بغداد جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة، 1972م (ص386-387).

8- جمال بنورة، الموت الفلسطيني (قصص)،(ص9).

9- فرانك. م. هواينج، المدخل إلى الفنون المسرحية، ص 267.

10- هيننج نيلمز، الإخراج المسرحي، ترجمة. أمين سلامة، القاهرة، مطبعة مصر، نشر بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر القاهرة – نيويورك – 1961م، ص353.

11- ينظر المصدر نفسه، (ص355-356).

12- جون إلتون، الرسم بالنور، ترجمة. ثريا حمدان، القاهرة: مطبعة مصر، 1964م، ص33.

13- ينظر فرانك. م. هوايتنج، المدخل إلى الفنون المسرحية، (ص288-278)

14- هيننج نيلمز، الإخراج المسرحي، ص341.

15- محمد حامد علي، الإضاءة المسرحية، ط1، بغداد: مطبعة الشعب، منشورات جامعة بغداد، أكاديمية الفنون الجميلة، 1975م، ص8.

16- عبد الفتاح رياض، التكوين في الفنون التشكيلية، ص 124.

17- محمد حامد علي، الإضاءة المسرحية، ص8.

18- ينظر هيننج نيلمز، الإخراج المسرحي، ص (385-386).

19- محمد حامد علي، الإضاءة المسرحية، ص9.

20- دريني خشبة، أشهر المذاهب المسرحية، ص 214.

21- د. معيوف ذنون حنتوش وآخرون، المبادئ الفنية والتعليمية للجمباز والتمرينات البدنية، الموصل: مطابع جامعة الموصل، 1985م، ص393.

22- سلمان التكريتي، الموسيقى التصويرية في المسرح، (مقال)، بغداد: مجلة المسرح والسينما، مطبوعات المؤسسة العامة للسينما، العدد 11 – أيلول، 1974م، ص17.

23- فسيفولد ماريخولد، في الفن المسرحي ج2، ف1، ترجمة. شريف شاكر، بيروت: دار الفارابي، 1979م (ص34-35).

24- ينظر. آرون كوبلاند، كيف تتذوق الموسيقى، ترجمة محمد رشاد بدران، القاهرة: مطبعة مصر، الناشر: الشركة العربية للطبعة والنشر، ب ط، (ص 17- 27).

25- معيوف ذنون حنتوش وآخرون، مصدر سابق، (ص397).

26- ابن منظور، لسان العرب، بيروت: مجلد 13، 1956م، ص414.

27- أكرم اليوسف، الفضاء المسرحي- دراسة سيميائية، دار مشرق- مغرب،1994م، ص28.

28- المنجد في اللغة والإعلام، بيروت: دار المشرق، ط3، 1973م، ص771.

29- عبدالقادر الجرجاني، كتاب التعريفات، دار الكتاب المقدس، بيروت: 1985، ص253.

30- ينظر. المصدر نفسه، ص205.

31- محمد مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، بيروت: منشورات دار مكتبة الحياة، المجلد 9،ب ت،ص (348- 349).

32- الكندي، الحدود والرسوم، تحقيق عبد الأمير الأعسم ضمن كتاب المصطلح الفلسفي عند العرب، بغداد : منشورات مكتبة الفكر العربي، ب ت، ص 192.

33- أبو علي الحسين بن سينا، رسالة الحدود، تحقيق عبد الأمير الأعسم، ب ت، ص 254.

34- ينظر. مسعود جبران، معجم الرائد، بيروت : دار العلم للملايين، ط 4، 1981، ص 698.

35- محمد مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، ص 381.

36- أبو عبد الرحمن بن احمد الفراهيدي، كتاب العين، ج 7، تحقيق مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، بغداد : دار الرشيد للنشر، 1981م، ص 63.

37- ينظر. عبد الفتاح رياض، التكوين في الفنون التشكيلية، ص111.

38- كريم رشيد الخزرجي، جماليات المكان في العرض المسرحي العراقي المعاصر، (رسالة ماجستير غير منشورة)، بغداد: كلية الفنون الجميلة، 1989م، ص33.

39- دنيس بابلي، إعادة النظر في الفضاء المسرحي في القرن العشرين، في: أبحاث في الفضاء المسرحي، ترجمة. نور أمين، القاهرة: وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1993م، ص311.

40- ينظر. باتريك بافيس، الفضاء في المسرح، ترجمة. محمد سيف، بغداد: مجلة الأقلام، العدد 2، 1990م، ص53.

41- آن أوبرسفيلد، مدرسة المتفرج – قراءة المسرح، ج2، ترجمة. حمادة إبراهيم،القاهرة: وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1994م، ص(58-59).

42- المصدر نفسه، ص82

43- ينظر. إدوارد جورن كريج، في الفن المسرحي، ص44.

44- روني آليو، المسرح كأداة، في: أبحاث في الفضاء المسرحي، ص277.

45- ينظر. دنيس بابلي، إعادة النظر في الفضاء المسرحي في القرن العشرين، ص (315-318).



الفصل الرابع

المعالجة الإخراجية

الفصل الرابع

المعالجة الإخراجية

أولا : الحركة

يقول ادوارد جوردن كريج : (إذا كان الفضاء هو تلك السماوات التي تسبح فيها الحركة، فالحركة هي تلك السماوات التي تسبح فيها الموسيقى، وأحب أن نتذكر أن جميع الأشياء إنما تصدر عن الحركة، حتى الموسيقى، وبودي ألا يغيب عن بالنا أن اللـه سبحانه قد عقد لنا مناط الشرف حينما جعل إلينا مناط القوة العليا – ألا وهي الحركة)[1].

تشكل الحركة عنصرا مهما من عناصر العرض المسرحي وهي تأتي كخلاصة المجهود الذي يقدمه الممثل على خشبة المسرح مصحوبا بالأحاسيس والمشاعر والانفعالات المعبرة عن فكرة النص المسرحي، وتعرف الحركة بأنها (صورة المسرح في حالة الفعل)[2]. فكونه يوجد على خشبة المسرح فعل، فهذا يعني انه توجد حركة، وهذا الفعل قد يكون فعلا فرديا أو جماعيا، فلا يمكن أن يكون المسرح فنا من غير الحركة، لأن المسرح ممثلا لمسيرة الحياة النابضة بالحركة، (ولا يقصد بالحركة هنا نقل الجسم من مكان إلى آخر فقط، وإنما يقصد بها جميع

الإيماءات والوضعيات والسلوك الخارجي وحركة المجموعات)[3]، حيث أن الإيماءات والإشارات قد تأتي كحركات بسيطة فقط ولكنها تحمل دلالة اجتماعية معبرة في مضمونها تعبيرا كبيرا على المسرح.

والحركة أيضاً: (اصطلاح غامض بالطبع ويجب أن يشمل ما هو حادث بالفعل في أي زمن معين في المسرحية، ولكنه يشمل كذلك المسرحية برمتها باعتبار أن أية لحظة أو موقف أو كلام لا بد أن يكون مترابطا لكي يكون مفهوما تماما)[4]، وعليه فهي مرتبطة ارتباطا وثيقا بكل ما هو موجود على خشبة المسرح، ويجب أن يكون لصاحبها موقفا موفقا قدر الإمكان من موجودات الخشبة، ويجب أن يتم حسابها بالنسبة للممثل والمخرج حسابا علميا دقيقا حتى تعبر عن مضامين فكرية وجمالية تمارس دورها في رفع مستوى العرض المسرحي.

وتنبع الحركة بالنسبة للمخرج المسرحي من ينابيع عدة تتوزع بين: الحياة، الشخصية، اللفظة، الخيال، وتشكل الحياة من بين مصادر الحركة المذكورة مصدراً هاما، ومما ينبغي ذكره أن لكل شخص في الحياة نسق نفسي للحركة أو نظام حياتي معين يميز الظاهرة الحياتية، (وينعكس ذلك الأسلوب أو التنسيق بواسطة الجسم بإيقاع ذي ثلاثة وجوه: نسق بالمكان، نسق بالوقت، نسق بالقوة. فهناك نموذج من الناس يمشي بخطوات واسعة "نسق مكاني"، ويؤدي إيماءات بطيئة "نسق وقتي"، ويعبر عما في نفسه بتعبيرات حادة "نسق نوعي")[5]، وهذا قد يسهم في أن يجعل الممثل يتوصل إلى الحركة التي تخدم العرض بتوظيفه لحركات نموذج حياتي كان قد شاهده، ومقارب في حركاته وسلوكه لسلوك وحركات الشخصية التي يلعبها.

وترتبط الحركة ارتباطا كبيرا بالمسرحية، حيث انه من الصعب أن تتحرر من سطوة النص المسرحي عليها، والحركة المعبرة الناجحة هي التي توافق الحوار المسرحي وتخدم الفكرة وذات مضمون جمالي وفكري، فيجب أن تكون الحركة مكملة في معناها لمفهوم الحوار، (ويجب آن تتناسب الحركة المسرحية مع المساحة الفعلية المتاحة للفعل)[6]، لأنه يفترض بالممثل أن يكون له موقفه من كل موجودات الخشبة، وأن يتعامل معها بالصورة الصحيحة التي تصب في القالب الايجابي للعرض، (وعلى الممثل الذي يقوم بالتدريب على دوره أن يسأل نفسه باستمرار لماذا يقوم بكذا وكذا حركة، فإذا كانت تلك الحركة لا تنبع عن إيمان داخلي يوقف حدوثها، وبطريقة لا يمكن لحركة أخرى أن تؤديها عندئذ يجب أن تهمل هذه الحركة)[7]، وهذا ما أكد عليه المخرج الروسي (قسطنطين ستانسلا فسكي) في تدريبه للممثل من خلال منهاجه الإبداعي في تطوير الإمكانات التمثيلية لدى الممثل، منطلقا من تحليل الدور وصولا إلى استئصال مشاعر النص المعقدة وإيصالها إلى مشاعر وأحاسيس الممثل ليجسدها صوتيا وحركيا على خشبة المسرح.

وقد تعددت تقسيمات الحركة، فمن حيث طبيعة الدافع تم تقسيمها إلى ثلاثة أقسام هي :

1- **الحركة الاضطرارية:** وهي التي يفرضها المؤلف في النص المسرحي.

2- **الحركة الانعكاسية:** وهي التي يفرضها الشعور الذي يدفع الشخصية.

3- **الحركة التقنية:** وهي التي يفرضها المخرج لخلق الجو و الطبيعة. وقد تكون الحركة الاضطرارية انعكاسية أو تقنية.

وهناك تقسيم آخر لأنواع الحركات ويجري ذلك التقسيم حسب الدافع المسبب لها أيضا، وهي:

1- الحركة المستقيمة.

2- الحركة المنحنية.

3- الحركة المتعرجة[8].

والحركة لها قيمها المحددة التي يجب أن يدركها المخرج، والمخرج ملزم بأن يجد لها الباعث، أو أن يجد لها الأسباب التي أدت إلى ظهور شكلها بالصورة التي هي عليه على الخشبة، وإذا لم ينجح في ذلك فان حركاته ستحدث خللا ولا تصب في الإطار الفكري والجمالي للعرض، وعليه فيجب على المخرج أن ينطلق بوضع حركات عرضه المسرحي من خلال مجموعة من المنطلقات تقوم على تحديد الفكرة الرئيسية أو الثيمة في المسرحية وتحديد الثيمات في المشاهد، وتقسيم الشخصيات في ضوء الفكرة وتحديد أفعالها بما ينسجم أو يتناقض مع الفكرة الرئيسة والأشخاص الذين ينطقون بها، والتأكيد على الأفعال من خلال أداء الممثل وتقنيات العرض بحيث ينسجم مع الفعل الرئيسي، وتحديد المعاني المستترة والفعل الباعث.

لذلك على المخرج أن يجعل حركات الشخصيات تتناسب مع الفكرة الأساسية الحاكمة، التي تحكم خط المسار العام للشخصية من خلال أفعالها وحركاتها واستجاباتها، وينبغي إيضاح الشخصيات من خلال ما تحمله من عواطف وأفكار وتقسيمها طبقا لذلك، مما يكون له الأثر الكبير في إظهار التناقض فيما بينها.

وفي عرض المسرحية (المتهم) ركزت على أن تكون حركة الشخصيات دالة ومفسرة لجوهر الصراع وفكرة المسرحية من خلال السلوك الحركي، فمارست الحركة دور المفسر والمحلل وعبرت تعبيرا واضحا عن القيم العقلية

والعاطفية والفكرية، مع الحرص على ألا تكون هناك حركة زائدة وغير مبررة من شأنها أن تحدث خللا في بنية العرض المسرحي.

كانت حركات شخصية (المتهم) تعبر عن ثبات وصمود الشخصية، فلم تدلل حركاتها على وجود اضطراب وخوف ورعب لديها، أنما دللت على قوة موقفها وأنها شخصية لها حق لا بد من أن تحصل عليه، وقد تنامت الشخصية منذ البداية بما يتناسب مع الموقفين الفكري والعاطفي، فلم تعبر عن موقفها وحلمها الخاص فحسب، وإنما عبرت عن موقف الشعب الذي تنتمي إليه، لهذا كانت شخصية (المتهم) تنتقل بخطوات واثقة جريئة تترجم إيمانها الثوري وتؤكد منطلقاتها الفكرية التي لا تراجع فيها.

ثانيا: الإيقاع :

ذهب (الكسندر دين) إلى أن الإيقاع هو: (التجربة التي نتلقاها حين يتسق تتابع من الانطباعات السمعية أو البصرية في مجموعات متواترة ذات فقرات خاصة)[9]، فوصف الإيقاع على أنه تجربة، يرتبط في جوهره باللحظة، الزمنية للمشاهدة والترقب، وبحالة الاختلاف في أذواق المشاهدين وطبائعهم.

وفي تعريف آخر ورد بأن الإيقاع هو : (تكرار وحدات حسيّة سمعية أو مرئية أو لمسية أو شمسية أو ذوقية – تفصل بين مفرداتها وبينها وبين الوحدات التالية فواصل زمانية أو مكانية أو عدمية وتتولد تلك الوحدات في الكائنات الحية وفي الجمادات بفعل تلقائي أو بفعل مقصود عن وعي أو من غير وعي لتحدث تأثيراتها العامة والخاصة التي تتفاوت في قوتها نسبياً)[10]، وبذلك فإن الإيقاع يرتبط بتكرار وحدات حسية قد تأتي منفردة أو متزاوجة يمكن عند إدراكها أو الإحساس بها أن تحدث تأثيراً فكرياً وعاطفياً لدى الملتقي.

ولا نغفل مدى الارتباط فيما بين الإيقاع المسرحي والوحدات الخاصة ببناء الحدث المسرحي، والتي لكل منها إيقاعه الخاص المؤثر في الإيقاع الصوتي والحركي للشخصيات، وفي إيقاعات العرض المختلفة، وبذلك يصبح الإيقاع في العرض المسرحي هو الأثر التراكمي للنبضات الداخلية للحدث، أو للوحدات الزمنية من حيث تسارعها أو إبطائها طبقا للتأثير الذي تحدثه الأجواء الانفعالية المختلفة.

وبما أن الإيقاع قد سيطر على موجودات الحياة الإنسانية، فهذا يؤكد على أهمية الإيقاع في الفن المسرحي بوصف المسرح يرتبط بالنزعة الإنسانية ويعبّر عن حقيقتها تعبيراً إبداعياً، وفي ضوء ذلك (يمكن تقسيم الإيقاع بالنسبة للإحساس بالحركة إلى ثلاثة أنواع :

1- إيقاع صالح للسماع : مثل الكلام والموسيقى وتغريد الطيور.

2- إيقاع صالح للرؤية : مثل المد والجزر في البحر وطيران الطيور.

3- إيقاع صالح للسماع والرؤية : مثل موج البحر ورنين الجرس)[11].

والمخرج المسرحي يهتم بإيقاع العرض من خلال اهتمامه بالإيقاعين الحركي والصوتي، وذلك كي يحقق الحيوية التي من شأنها أن تحقق استحسان الجمهور عند مشاهدة العرض، فالإيقاع المسرحي قد يشكل عنصرا جماليا يرتبط تأثيره برد فعل المتلقي إزاء ما يقدم أمامه من عمل فني، وحتى يحقق النجاح ينبغي أن يكون مبرمجاً ومخططاً له بشكل دقيق كي يحدث تأثيره المطلوب، فالإلقاء الحيوي للحوارات، وكيفية التعامل مع الانطباعات والحالات الشعورية وخلق الاتزان والتناغم فيما بينها، من شأنه أن يحقق الإيقاع الناجح للعرض لمسرحي، فالإيقاع في المسرح يمارس دور الرقيب الضابط لعناصر العرض

المسرحي السمعية والبصرية، وذلك حتى لا تدخل الرتابة والملل إلى نفس المتلقي، وهو يرتبط بالإيقاع الموسيقي الذي يقوم على (تقسيم الوحدة الزمنية لصوت أو أكثر بمقادير متساوية أو مختلفة النسب في الطول والقصر وذلك بتنسيقها بشكل منتظم. كما أن الإيقاع مبني على الوحدات القوية والأخرى الضعيفة. وهو يؤدي دوراً رئيسياً في الموسيقى، (...) إذ أن الإيقاع يجعل الموسيقى لغة معبّرة منظمة ويؤكد فيها الوضوح ويعطيها الطابع الخاص بها)[12].

وينعكس تأثير الإيقاع من خلال حركة الممثل وعناصر العرض المسرحي الأخرى كالضوء والمنظر والزي التي ينبغي أن تقوم على أسس وبواعث فكرية وجمالية، ويرتبط الإيقاع الحركي بالتقسيم الديناميكي الزمني للحركة الذي يتأسس في الحياة تلقائياً من خلال تفاعل الفرد مع البيئة، حتى يصبح الإيقاع نبضاً حياتياً مجسداً من خلال الحركة يتسارع بتسارعها ويهبط بهبوطها.

إن الإيقاع الناجح للعرض المسرحي يتطلب من المخرج فهم وحدات النص الزمانية والمكانية وإدراك قيمه الفكرية والعاطفية والجمالية، لأن الإيقاع في المسرح كإيقاع الوزن الشعري، إذا شذت تفعيلة عن البحر الشعري في قصيدة ما، وجدنا حدوث خلل في البيت الشعري ومن ثم في القصيدة، لذلك يعد (الإيقاع واحداً من متع الشعر الرئيسة التي تبني نمطاً من التوقعات بعضها يتحقق وبعضها يحبط، وتكون الإحباطات نفسها مبعث رضى إذا استطاع الشاعر أن يحقق توازناً بين الحالة القياسية واللاقياسية)[13].

إن للإيقاع مجموعة من المراتب التي لها تردداتها المشابهة لضربات القلب عند الكائن البشري، الذي يختلف إيقاع نبضات قلبه باختلاف حالته الشعورية،

إذ أن مـدى تسـارع أو هبـوط الإيقـاع المسرحـي مـرتبط فعليـاً بمواقـف الشخصـيات وأفعالهـا والحالات الشعورية التي تتكون لديها طبقاً لتأثير الجو الـنفسي العـام، فالإيقـاع يعطـي الحيـاة للعرض المسرحي من خلال تحقيق التجانس والتناسق فيما بين عناصره محققاً بـذلك عـدداُ مـن الوظائف الخاصة هي :

1- بناء الحالة وتقرير المزاج.

2- نقل الانطباع عن المكان.

3- تقرير طبيعة الشخصية.

4- نقل الإحساس بتغيير المشهد أو المكان عن طريق تغيير الإيقاع.

5- ربط الممثلين سوياً في مجموعة متناسقة.

6- ربط ودمج جميع أجزاء المسرحية، كالربط فيما بين المشـاهد الكوميديـة والمأسـاوية، وتدعيم المشاهد الانتقالية والمتوازية، وتحديد توقيت الدخول والخروج[14].

إن التركيز على وظائف الإيقاع يمكن إيجاده في تنظيرات (إميل جاك ديلاكروز)الذي ركّز في نظرياته على إمكانية السيطرة على الجسد الإنساني من خلال الموسيقى، وقد أثـارت عروضـه القائمة على الرقصات الإيقاعية اهـتمام الآخـرين لاسـيما (أدولـف آبيـا) الـذي تنبـه إلى وظيفـة الموسيقى ودورها في البناء الإيقاعي المرن لحركات الجسد.

وفي عرض مسرحية (المتهم) منحت لشخصـية (المسـؤول) مهمـة كبـيرة في ضبط إيقاع العرض، لأن هذه الشخصية قد شكلت محورا أساسيا في بنية الصراع وأنظمـة العلاقـات مـع الشخصـيات الأخـرى، وقـد عملـت مـن خـلال هـذه

الشخصية على محاولة تحقيق وظائف الإيقاع، فكان بناء الحالة بالنسبة لكـل شخصـية مـرتبط بحقيقتها الفعلية وبمدى مشروعية طروحاتها الفكرية، وكانت كل الشخصيات تفتقر إلى الهدوء النفسي، وإذا تسنى لها أحيانا بعض الهدوء فإنها تعود من جديـد إلى الاضـطراب الـذي يـؤثر في سلوكها الصوتي والحركي.

وفيما يخص الانطباع المتكون عنـد الشخصـيات نتيجـة للطـابع المحـلي ودوره في إيقـاع العرض، فقد ظهر ذلك من خـلال تعامـل الشخصـيات مـع الـديكور المسرحـي لاسـيما الشـباك، الطاولة، العصا.. حيث كانت الشخصيات تعبر عن دواخلها ومواقفها الحياتية من خلال الصـورة التي تتعامل بها مع قطع الديكور، فمثلا تعاملت شخصية (المتهم) مـع الشـباك والطاولـة عـلى أنهما يمثلان سجنا بالنسبة لها، وفي موضع آخر تم التعامل مع الطاولة على أنها وسيلة للاحتماء.

وجاء بناء الشخصيات متوافقا مع المواقـف التـي تكـون فيهـا، وكـان نمـو كـل شخصـية متدرجا تدرجا واضحا على أسس فكرية وعاطفية مبررة، فقـد كـان لشخصـية (المـتهم) إيقاعهـا الصوتي والحركي المنتظم الذي يتوافق مع موقفها النضالي، فظهـرت شخصـية حليمـة في أفعالهـا وتوجهاتها لأن من صفات المناضل الحقيقي الثبات والوعي لاستفزاز الآخرين.

إن المخرج المسرحي ملزم بضبط إيقاع عرضه، حتى لا يتسرب الملـل إلى المتلقـي، كـذلك يجب عليه أن يوجه اهتمامه لربط أجزاء المسرحية ببعضها لتحقيق عنصري التشويق والتواصل بين الممثل والمتفرج في العرض المسرحي.

ثالثاً: التركيب والتكوين:

تسهم التكوينات المسرحية بدور مهم في التعبـير عـن فكـرة المسرحيـة، وقـد يلجأ المخرج إليها في سبيل تحقيق الناحية الجماليـة في العـرض وإبهـار المشـاهدين

بالتشكيلات، ويعرف التكوين بأنه: (الترتيب المعقول للناس الموجودين في مجموعة على المسرح من خلال استعمال التأكيد والثبات والتتابع والتوازن لتحقيق الوضوح والجمال الذي يروق للناي)[15].

ويعرف أيضاً بأنه: (إحداث الوحدة والتكامل بين العناصر المختلفة للعمل من خلال عمليات التنظيم وإعادة التنظيم والتحليل والتركيب والحذف والإضافة والتغيير في الأشكال والدرجات اللونية وقيم الضوء والظل والمساحات وغير ذلك من المكونات)[16].

وهذا التكوين لا يكون بجسد الممثل فقط وإنما قد يأتي باستخدام الإكسسوارات والديكورات المسرحية، ونظراً للعلاقة الوثيقة بين الفنون، فقد سعى المخرجون المسرحيون إلى أغناء المسرح بتشكيلات وتكوينات مسرحية، كان منبعها من خلال اطلاعهم على الفن التشكيلي حيث قاموا بتوظيفها إيجابياً في أعمالهم المسرحية، ومما ينبغي التأكيد عليه أن دراسة الفنون التشكيلية بالنسبة للمخرج المسرحي يسهم مساهمة فعالة في جودة وروعة التركيب والتنظيم للأشكال على خشبة المسرح، ويأتي استخدام رسومات من الفن التشكيلي في المسرح إلى أن الرسومات التشكيلية خاصة وصور الطبيعة عامة تسهم مساهمة فعالة في تحريك مشاعر إنسانية أو عاطفية لدى المخرج المسرحي.

إن الصورة المعبرة في الرسم أو النحت قد تنجم عن واحد من ثلاثة أشياء:

1- تمثيل صفة تتصل بالعاطفة أو الأجواء التي في موضوع العمل الفني.

2- المرادف الرمزي لاستجابة الفنان لموضوع أو لتجربة ما.

3- مظهر اللوحة أو المنحوتة الذي يثير ردود فعل عاطفية أو نفسية لدى المشاهد[17].

ويشترط في التكوين المسرحي أن يتناسب مع آلية الفعل، من أجل تحقيق التوافق في الصورة المسرحية، (وتبدأ عملية التكوين مع بداية تحديد وضع الممثل أو قطعة الأثاث أو الإكسسوار. والمطلوب عند تحديد وضع الممثلين وحركتهم داخل المنظر الحصول على أفضل تأثير ممكن لدى جمهور المشاهدين)[18]، لاسيما عند تحقيق الانسجام التركيبي والحركي، وينبغي أن يتواجد التوائم والتوازن بين كل من الخط والشكل والكتلة والحركة باعتبار أنها تشكل عناصر التكوين، ويجب على المخرج دراسة التكوين طبقاً لأسسه المذكورة حتى لا تكون نتيجته سلبية على العمل، وحتى يحقق التأثير والاستجابة، فتكون لغة التكوين بذلك لغة قادرة على ترجمة الأسلوب والجو النفسي العام.

وهذا التكوين هو الذي يقودنا إلى الحديث عن الشكل، فالهدف الذي يسعى إليه المخرج من التكوينات هو تحقيق الشكل المطلوب الذي يقود إلى غاية فكرية وفنية لدى المخرج، ويعرف (هربرت ريد) الشكل بأنه: (الهيئة التي يتخذها العمل الفني، ولا فرق في ذلك بين البناء المعماري أو التمثال أو الصورة أو القصيدة أو المعزوفة فجميع هذه الأشياء تتخذ شكلاً معيناً خاصاً وهذا الشكل هو هيئة العمل الفني)[19]، وقد يكون عبارة عن صياغة فنية للتجربة ومعناها حيث يتم إظهار ملامح ومكونات العمل الفني على أن يتم اشتقاق دلالات المضمون من خلال موضوع العمل الفني.

وللتكوين عناصر يرتكز عليها ارتكازاً كبيراً وعلى المخرج أن يدرك ويتعلم طبيعة أثرها الفني عند تشكيله للتكوينات، وهذه العناصر هي التي تشكل لغة التكوين في المسرح، لأنها تسهم في تفجير استجابات عاطفية لدى معظم المشاهدين، وعناصر التكوين هي: الخط والكتلة والشكل. فدراسة الخطوط على المسرح من شأنها أن تعطي للمشاهد تعبيراً عما يريد أن يقوله

المخرج في مسرحيته إذ أن كل مجموعة من الخطوط تعبر عن شعور خاص، لهذا كان للخط الذي تكون عليه حركة الممثل على خشبة المسرح أثره الكبير في توضيح طبيعة المشاهد وحقيقة الشخصيات، فيختلف مثلاً خط مسير الشخصية المضطربة عن الشخصية القوية العنيفة.

أما الكتلة، فلها دورها الواضح في التشكيل، ويجب أن يكون وضع الكتل على خشبة المسرح محسوباً بدقة، والكتلة تعرف بأنها: كل ما يشغل فراغاً وله طول وعرض وارتفاع، ويزداد تأثير الكتلة وقوتها كلما تكونت من عناصر مختلفة ارتبطت مع بعضها في مجموعة متكاملة وموحدة، وهذه الكتل لا تقتصر على الكتل الجامدة وإنما تمتد بالطبع إلى الكتل المتحركة والمتمثلة بالممثلين، ويبقى دور المخرج في توظيف مخيلته في ترتيب الكتل ترتيباً منطقياً يعبر فكريا وجماليا ضمن الخطاب المسرحي.

أما فيما يخص الشكل، فيبرز دوره في التكوين من خلال تعبيره عن التأثير الخاص بالجو الذي يشتمل عليه الموضوع، (وقد يكون الشكل متماثلاً أو غير اعتيادي أو ضحلاً أو عميقاً أو مدمجاً، أو موزعاً)[20]، وطبقاً لذلك فلكل من هذه الأشكال أثره الجمالي والعاطفي المعين، فالشكل المتماثل والاعتيادي يعبر عن الرسمية والاصطناعية والبرودة والأناقة، ويعبر الشكل العميق (المتعدد الأبعاد) عن الدفء والغنى والإخلاص والعذوبة، بينما يعبر الشكل الضحل (ذو البعد الواحد) عن الأناقة والاصطناع والضحالة والمفاجأة والصفات المؤثرة[21].

إن المخرج ملزم بدراسة أشكاله المسرحية دراسة مستفيضة، مع المحافظة على تسلسلها التركيبي بما يخدم جوهر العمل وفكرته، لأنه من المفترض أن يحقق

المخرج من خلال هذه الأشكال تكوينات الهدف منها هو رفع مستوى العرض المسرحي وإعطاؤه مزايا جديدة لنجاحه، على أن يعي تماماً (إن جمال الأشكال ليس كما يظن أنه جمال الجسوم الحية والصور بل هو أيضاً جمال الخطوط المستقيمة، والدوائر وسائر الأشكال)[22].

وقد حدد (ردروف) أنماطاً وأشكالاً للتكوينات وهي كالتالي:

1- التكوينات الانتشارية: وفيها تكون الوحدات موزعة بطريقة متجانسة ومنتظمة دون مركز للإشعاع أو نقطة للتركيز أو التأكيد.

2- التكوينات الإيقاعية: وهنا يوجد إيقاع فراغي أو إيقاع في التوزيع النسبي للمساحات وهيراركية لنقاط التركيز، وقد قسم ردروف هذا النوع إلى:

أ- التكوينات المحورية.

ب- التكوينات المركزية.

ج- التكوينات القطبية[23].

وقد ركزت في عرض مسرحية (المتهم) على أهمية التشكيلات والتكوينات عن طريق التعامل مع الديكورات والإكسسوارات وعن طريق جسد الممثل، وكانت لي من ذلك غايتان:

الأولى: إعطاء صيغة جمالية للعرض تحقق الاستحسان للمشاهد.

الثانية: التعبير عن فكرة المسرحية الفلسفية وعن مشاعر وأحاسيس الشخصيات.

وقد تركزت التشكيلات عن طريق التعامل مع بعض مفردات العرض مثل: الشباك، الطاولة، العصا.. لقد كانت الغاية من المزاوجة بين حركة الممثل

والشباك هي تحقيق مجموعة من الصور مثل استخدام الشباك من أجل الاحتماء بها، كذلك التعبير عنها بأنها سجن وقيد، وأنها تعبر عن الكيان الصهيوني الهزيل الذي لا يلبث رجاله إلا أن ينهاروا نتيجة لصمود المتهم.

وعندما استخدمت الطاولة تجاوز استخدامها بكونها قطعة أثاث فقط، بل كان لقطعة الأثاث هذه اعتبارات خاصة تعبر عن صيغ جمالية وفكرية في العرض، فقد تم استخدامها على أنها، سجن، وسيلة للاحتماء بها، وقوة وثقل يضغط على صاحبه.. فكانت قطع الأثاث تستخدم لإضافة تكوينات تخدم الأفكار الجزئية في العرض من أجل الوصول إلى الفكرة الفلسفية الرئيسية.

رابعاً: الجو العام:

يتشكل الجو النفسي العام للعرض المسرحي من خلال ما تقدمه الشخصيات المسرحية من أفكار وأحاسيس تشترك في تقديمها كل عناصر العرض المسرحي، حتى توحي بجو عام له تأثيره على المتلقي سلبا أو ايجابيا، ويعرف الجو النفسي العام بأنه: (ذلك الشعور الذي يحصل عليه المتفرج من جراء ما يشاهد هو أو يستمتع إليه فيؤثر في حالته النفسية والوجدانية والعقلية)[24].

ويعرفه الكسي بوبوف بأنه: (هواء المكان والزمان حيث يعيش فيه الإنسان محاطا بعالم كامل من الأصوات ومختلف الأشياء الممكنة)[25]، فالجو النفسي العام لمسرحية كوميدية يختلف عنه في مسرحية تراجيدية، فبينما يسيطر الانطلاق والسرور على المشاهدين في الأولى، نجد سيطرة الحزن والأسى عليهم في الثانية، وهذا يأتي بفعل ما يضيفه الجو المسرحي على المشاهدين، إذ أن الجو الحقيقي المؤثر هو الذي ينبع من وعي حقيقي ومعرفة أكيدة وموضوعية لجوهر الصراع وللقيم العقلية والوجدانية والجمالية.

ويتحقق الجو النفسي العام للعرض المسرحي من خلال مجموعة من العناصر هي كالتالي:

1- الحوار : حيث نجد الجو النفسي العام في النقاط التالية:

أ- إيقاع الكلمة وجرس الألفاظ وتركيب الجمل.

ب- معاني الكلمات والجمل.

ج- موسيقية الحوار.

د- البناء المميز للحوار في المسرحية.

2- العقدة: حيث يخلق نوعها جوا نفسيا عاما.

3- الشخصيات: حيث يخلق الجو النفسي العام من خلال :

أ- نوعيتها وطبائعها ومقوماتها.

ب- أفعالها الداخلية والخارجية.

4- البذرة: حيث تخلق جوا نفسيا عاما من خلال هزليتها أو جديتها.

5- المكان: بخصوصيته ومذاقه.

6- الزمان: حيث يختلف الجو النفسي بالنسبة إلى زمان الأحداث ووقائعها من زمن لآخر.

7- الحركة والتشكيل (التكوين).

8- الملابس: من خلال نوعيتها وألوانها وطرزها وثقلها أو شفافيتها.

9- المنظر المسرحي.

10- الإنارة.

11- الحالة الاجتماعية السائدة.

12- الحالــة النفســية: فــالأمراض النفســية والعقليــة تخلــق الجــو الــنفسي العــام في المسرحية[26].

وفي عرض مسرحية (المتهم) أسهمت عناصر البنية الدرامية في خلق الجو الـنفسي العـام، فلقد كان للحوار موسيقية خاصة تعبر عن الأجواء التي تمنح للعرض أحاسيس ومشاعر ثورية في آن وعدوانية في آن آخر، لاسيما أن معاني الكلمات والجمل حققت بشـكل واضـح هـذه الغايـة، كذلك فقد أسهمت نوعية الشخصيات وطبائعهـا والأبعـاد التـي قامـت عليهـا إسـهاماً بالغـا في تحديد الأفعال الداخلية والخارجية للشخصيات، فكـان مـثلا لشخصـية (المـتهم) التـي تقـوم في حقيقتها على التحدي وعدم الخنوع دور في التهيئة للأجواء الثورية التي تعبر عـن حقيقـة تلـك الشخصية، وهكذا الأمر في شخصـية (المسـؤول) التـي تـرفض في حقيقتهـا التعامـل مـع المعـايير الأخلاقية وتنزع إلى تنفيذ رغبة مغايرة لرغبة المتهم، وبذلك تؤكد ملامحها وأفكارها ومنطلقاتها على إظهار الواقع العدواني في العرض.

والجو النفسي العام للعرض ظهر أيضاً من خلال تأثير زمان ومكـان الأحـداث، فقـد كـان مكان الأحداث في غرفة تحقيق لمسؤول صـهيوني، وغرفـة التحقيـق في العـرف الصـهيوني تعنـي سجنا، سطوا، وإرهابا.. إلخ، وهكذا فالمكان يعبر عن حقيقـة الأحـداث وجوهرهـا، ولا يمكـن أن نحدد الزمان الفعلي للتحقيق بوقت معين، إنما بالإمكان أن نجزم بأنه جاء بعد أن وطأت أقدام الصهاينة تراب فلسطين عام 1948م.

ولم يقتصر تشكل الجو النفسي العام بفعل تأثير عناصر البنية الدرامية فقط، وإنما كان هناك دورا بالغا أسهمت به التكوينات والتشكيلات والمناظر المسرحية والملابس التي جاءت معبرة عن الملامح والأعراف والرموز الخاصة بالشخصيات، وكان للإضاءة دورها أيضا حيث جاءت معبرة عن القتل والدمار والواقع المريض المزيف للكيان الصهيوني.

وإذا ما أخذنا بعين الاعتبار التأثير الذي أحدثته الشخصيات في خلق الجو النفسي العام، فإننا سنركز على شخصية المتهم ودورها في خلق ذلك، من خلال دراستها في ضوء المعايير السابقة بوصفها تشكل قطبا مهما من أقطاب الصراع.

إن شخصية (المتهم) ترمز إلى الشعب الفلسطيني وهي شخصية ثورية نضالية تعبر أفعالها الداخلية والخارجية عن طموحاتها وأهدافها في التحرر وطرد المحتل، وهي هنا تنطلق من فكرة رئيسة هي فكرة إلغاء الوجود الفلسطيني الذي يهدف إليها الكيان الصهيوني.

وقد أعطى المكان كونه مكتب تحقيق أثراً نفسيا بالغا للشخصيات لاسيما شخصية (المتهم)، حيث كان متهما من غير أن تكون هناك قضية، لأن (المتهم) في جميع الحالات صاحب حق لا مستلبا لحقوق الآخرين، وكل قضيته أنه يطالب بحقه الشرعي. لهذا عبرت حركة المتهم في بعض حالاتها عن أن وجود الاحتلال وممارساته هي كالسجن في حين سيطرت على هذه الشخصية حركة الصمود والقوة.

وقد ساهمت الملابس في إعطاء الجو العام للعرض لاسيما من خلال (الكوفية) التي كانت مزينة بالعلم الفلسطيني، حيث رمزت إلى الإنسان والأرض

الفلسطينية، كذلك فقد خلقت الحالة الاجتماعية المتناقضة بين طرفي الصراع في العرض إيحاءات بأن هناك مشكلة كبيرة، حيث عبر كل من (المسئول) الذي يمثل دولة الكيان الصهيوني، و(المتهم) الذي يمثل الشعب الفلسطيني، عن أفكارهما وغاياتهما المتناقضة أثناء عملية التحقيق، كذلك فقد عبرت الحالة النفسية لشخصية (المتهم) والتي امتازت بالحلم والهدوء، عن الأجواء الصحيحة للشخصية الثورية المناضلة وأكدت على ثبات موقفها، بعكس الشخصيات الأخرى التي امتازت بالعنجهية وعدم الصمود حتى انهارت جميعها في النهاية أمام صمود المتهم.

خامساً: التمثيل الصامت:

يعرف العمل الدرامي الصامت بأنه: (العرض الصوري للمسرحية ويحتوي على استعمال التركيب والتصوير والحركة والإيقاع والتعبير الصامت من غير استعمال الكلمات لغرض نقل كل عناصر المسرحية وصفاتها وقد يستطيع الممثل بمفرده أن يعطي عملاً درامياً لقصة بسيطة بوسائل التعبير الصامت كالحركة والإيقاع والوضعيات الجمسانية)[27].

وقد يلجأ المخرج إلى التمثيل الصامت حيث يوظفه لإيضاح الفكرة وعلاقات الأشخاص أو لإعطاء صورة جمالية لشكل العرض المسرحي، والإيماءات تعد نوعاً منفرداً من الفنون القديمة، وهي إحدى أقسام مكونات الباليه، الدراما، والأوبرا، ويعتمد التمثيل الصامت على الحركة الإيمائية والوضعية الخاصة المتخذة، وهو يختلف عن الرقص في أنه يتكون من تعاقب الحركات الإيمائية التي لا تؤدي دوراً كبيراً وأساسياً في الرقص لأن الرقص لا يحاكي سلوك الفرد، فالإيماءة في المسرح تحمل أبعاداً سياسية واجتماعية وفكرية،

وقد تحقق غايات فنية قد لا تحققها كثير من عناصر العرض المسرحي، ومما ينبغي ذكره أن "بريخت" كان (كلما أراد التعبير عن عاطفة إنسانية صرف، أو عن رد فعل إنساني صرف لا يشوبه الغموض، فإنه لا يلجأ إلى اللغة، بل إلى الإيماءة)[28].

وقد أصبح العرض المسرحي في العصر الحديث يعطي الاهتمام للصورة المسرحية على حساب اللغة المنطوقة، وذلك لأنها قد تحمل قيما فكرية وجمالية تعجز عنها لغة الكلمات، وقد حاولت في مسرحية (المتهم) استخدام التمثيل الصامت قدر الإمكان في بناء الشخصيات وتوضيح دواخلها وبيان الحالة التي تعيشها وتصوير الظروف التي تمر بها، فمثلاً في المشهد الكابوسي الأول، تم استخدام هذا المشهد لإيضاح مدى الرعب الصهيوني من الإنسان الفلسطيني، فالفلسطيني يطارد الصهيوني في كل مكان، حتى أنه يأتيه أثناء نومه على شكل كابوس مرعب، كذلك فقد استخدمت التمثيل الصامت في الدخول الثاني لشخصية (المتهم) حيث صورت المساعدين، وقد اجتاحتهم نتيجة لقدوم المتهم، عاصفة هوجاء جعلتهم لا يستطيعون الكلام، ثم أنهم لم يدركوا أين يذهبوا من الرعب الذي أصابهم، لا سيما أنهم رأوه وقد مرت السيارة من فوقه، وهذا المشهد عبر بشكل واضح عن فكرة المسرحية وعما أرادت أن تقوله للجمهور بأن كل محاولات الاغتيال لن تتمكن من قتل الشعب الفلسطيني.

هوامش الفصل الرابع

1- إدوارد جوردن كريج، في الفن المسرحي، ص68.

2- الكسندر دين، أسس الإخراج المسرحي، ترجمة سعدية غنيم، - القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، 1976م، ص 75.

3- لين اكسنفورد، تصميم الحركة، ترجمة. سامي عبد الحميد – بغداد: دار الكتب للطباعة والنشر، 1981م، ص7.

4- س. و. داوسن، الدراما والدراسة، ط1، ترجمة. جعفر صادق الخليلي – بيروت / باريس: منشورات عويدات، 1980م، ص120.

5- لين اكسنفورد، تصميم الحركة، ص12.

6- موريس فيشمان، تدريب الممثل، ترجمة. نور الدين فارس، القاهرة – المطبعة العربية، منشورات الدار المصرية للتأليف والترجمة، ص37.

7- إبراهيم الخطيب وآخرون، فن التمثيل – بغداد – دار الكتب للطباعة والنشر – جامعة الموصل، 1981م، ص 21.

8- ينظر. بدري حسون فريد، سامي عبد الحميد: مبادئ الإخراج المسرحي، بغداد، دار الكتب للطبعة والنشر – جامعة الموصل، 1980م، (ص44-45).

9- الكسندر دين، أسس الإخراج المسرحي : ترجمة : سعدية غنيم، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب،1976م، ص 353.

10- سامي عبد الحميد، إيقاع العرض المسرحي واستجابة جمهوره، بغداد: مجلة أسفار، العدد 15، آذار 1993م، ص 23.

11- ليلى زهران، الأسس العلمية والعملية للتمرينات والتمرينات الفنية، القاهرة : دار الفكر العربي، 1982م، ص 119.

12- المصدر نفسه، ص 117.

13- رونالد هيمن، قراءة المسرحية، ترجمة مدحي الدوري، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة، 1995م، ص 37.

14- ينظر. الكسندر دين، أسس الإخراج المسرحي، ص (355- 356).

15- المصدر نفسه، ص173.

16- د. شاكر عبد الحميد سليمان، مفهوم التكوين في الفن التشكيلي (مقال)، الرياض: مجلة الفيصل، دار الفيصل الثقافية، ع108، 1986م، ص94.

17- ناثان نوبلر، حوار الرؤية – مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية – ط 1، ترجمة. فخري خليل، بغداد: مطابع دار الحرية، دار المأمون للترجمة والنشر، 1987م، ص203.

18- جوزيف ماشيلي، التكوين في الصورة السينمائية، ترجمة. هاشم النحاس: القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1983م، ص23.

19- هربرت ريد، تعريف الفن، ترجمة. د. إبراهيم أمام، د. مصطفى الأرناؤوطي – القاهرة: مطبعة مصر، منشورات دار النهضة العربية – ب ط، ص11.

20- الكسندر دين، أسس لإخراج المسرحية، ص200.

21- ينظر. المصدر نفسه، ص200.

22- علي شلق، الفن والجمال، ط1، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1982م، ص40.

23- ينظر. شاكر عبد الحميد، مفهوم التكوين في الفن التشكيلي، ص97.

24- بدري حسون فريد، سامي عبد الحميد، مبادئ الإخراج المسرحي، ص180.

25- الكسي بوبوف، التكامل الفني في العرض المسرحي – ترجمة. شريف شاكر، دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد، 1976م، ص95.

26- ينظر. بدري حسون، سامي فريد، مبادئ الإخراج المسرحي، (ص181-184).

27- الكسندر دين، أسس الإخراج المسرحي، ص304.

28- روبرت. ل. هيلر، الأسطورة والرمز، رمزية الإيماءة في مسرحيات برشت، ترجمة. جبرا إبراهيم جبرا، بغداد، دار الحرية للطباعة، 1973م، ص129.



الفصل الخامس

العرض

الفصل الخامس

العرض

أولاً: علاقته بالمشاهد:

يأخذ النص المسرحي طريقه الحقيقية إلى الجمهور إذا اتجهت أنظار النقاد والمخرجين المسرحيين إليه بصورة لافتة للنظر سواء بكتابة الآراء النقدية حوله، لاسيما التي ترفع من شأنه، أو بتقديمه كعرض مسرحي للجمهور، وهذه من الأسباب التي أعطت لكثير من النصوص المسرحية كأوديب ملكا لسوفكليس، أو هاملت لشكسبير أو غيرها شهرة واسعة تخلدت من خلالها على مر التاريخ.

والمخرج الناجح هو الذي يختار نصا يكون قريباً في أفكاره التي يطرحها من دواخل الناس، فيعبر عن همومهم ومشاكلهم ويوليها العناية والاهتمام، فيجعل الجمهور يتواصل مع الفن الذي يقدمه (وإذا لم تعد لدى المسرح صلة بالجمهور فهذا الأمر ناجم عن أن المسرح لم يدرك بعد ما يراد منه، وإن هذا المسرح لم تعد له القدرة على عمل ما كان يعمله يوما ما، وحتى في حالة استطاعته القيام بذلك فإن ما يقدمه لا يجد من يرغب بمشاهدته)[1].

وقد ركز المخرجون المسرحيون على العلاقة الفكرية والاجتماعية والأخلاقية التي تربط المسرح بالجمهور، وذلك بسبب (أن الخواص التي تميز فن المسرح ومنها: طبيعة التركيبة، وطبيعة العمل الفرقية والجماعية فيه، تجعل تنظيم عمليه الإبداع في هذا الفن، مهمة في غاية الصعوبة، "الوعي العالي بالواجب الاجتماعي، عدم التسامح مع مخالفي المصالح الاجتماعية " وكذلك "الجماعية والمساعدة الرفاقية: الفرد من أجل الجميع، الجميع من أجل الفرد")[2]، لهذا يعد فن المسرح فنا جماعيا لا يمكن له أن يحيا دون وجود كادر العمل والممثلين المنسجمين فيما بينهم، أو دون وجود جمهور يتواصل معه تواصلاً منطقيا يحقق كلاهما الرقي الفني سواء من خلال الوعي الجماهيري أو من خلال الفن المسرحي الراقي المقدم للجمهور.

ونتيجة للواقع العربي عامة وللواقع الفلسطيني خاصة، برز المسرح كمعبر عن قضايا وواقع الأمة العربيةً، ولعبت المسرحية السياسية في فلسطين والوطن العربي دوراً هاما في الوقوف في وجه الاستعمار والصهيونية العالمية، (ففجرت أحزان الناس ونبهتهم إلى مآسيهم، وخرجت في فترة ما بين الحربين مسرحيات تحارب الصهيونية وتحض على عدم بيع الأراضي لليهود، وصرف بعض الكتاب همه الأول للكتابة المسرحية الموجهة ضد النفوذ الأجنبي وتدخله في شؤون العرب الداخلية)[3]، ومن هنا فقد جاء عرض (المتهم) من أجل التأكيد على كل الأمور السابقة، إذ حمل العرض في ثناياه صورة من ممارسات سلطات الاحتلال ضد الشعب العربي الفلسطيني، بهدف التذكير بالقضية الفلسطينية ومأساة الشعب الفلسطيني في ظل الظروف الراهنة المحدقة بجميع أبناء الأمة، مع الإشارة إلى تمسك أبناء فلسطين بحقوقهم المشروعة ورفضهم لكل مخططات التهويد، وإصرارهم اللامتناهي على تحرير الوطن وطرد المحتل.

ثانياً: الدعاية والإعلام:

للدعايـة أهميـة كبـيرة في الـترويج للعـرض المسرحـي، ومـن المفضـل أن يكـون العمـل بالدعاية قبل أيام من العرض وذلك من أجل إيجاد عنصر التشـويق لـدى الجمهـور، (وتختلـف الدعاية عن العمل المسرحي حسب أهدافه والشريحة التي يتجه إليها، فهناك الدعاية التجاريـة التي تحاول كسب أكبر عـدد مـن الأشـخاص لتمويـل شـباك التـذاكر، وهنـاك الدعايـة للأعـمال الجادة التي تبغي التثقيف ونشر الوعي الجمالي وتنوير المجتمع، لأن الدعاية للعمـل المسرحـي تعكس أهداف وطبيعة العمل والقائمين عليه من ممثلين وفنيين ومخرج)[4].

لقد قدم عرض (المتهم) بمناسبة الاحتفال بيوم جامعة الـبصرة، وقـد تـم وضـع الدعايـة اللازمة من أجل حضور أكبر عدد ممكن، وكان أسلوب دعايتنا كالآتي:

1- وضع مجموعة من اللافتات على مداخل الجامعة تبين مكان وزمان عرض المسرحية.

2- تصميم مجموعة من البوسترات وزعت على الكليات والمعاهد.

3- طبع (200) بطاقة دعوة شخصية وعائلية وزعت قبل العرض بيومين.

4- دعوة عدد من النقاد والصحفيين وكادر من الإذاعـة والتلفزيـون وذلـك لـنشر أخبـار مصورة عن العرض.

هوامش الفصل الخامس

1- برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، ترجمة. د. جميل نصيف، بغداد: دار الحرية للطباعة، 1983م، ص 13.

2- بوريس زاخوفا، فن الممثل والمخرج، ط1، ترجمة. عبد الهادي الراوي، عمان: منشورات وزارة الثقافة، 1996م، ص 65.

3- علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، الكويت: مطابع اليقظة، منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1980م، ص257.

4- طارق العذارى، كتاب إخراج مسرحية سكان الكهف، بغداد: كلية الفنون الجميلة، ص95.

قائمة المصادر والمراجع

أولا: المصادر العربية والأجنبية:

1- إبراهيم الخطيب وآخرون، فن التمثيل – بغداد – دار الكتب للطباعة والنشر – جامعة الموصل، 1981م.

2- ادوارد جوردن كرين، في الفن المسرحي، ط2، ترجمة دريني خشبة – القاهرة: المطبعة النموذجية، ملتزم الطبع والنشر مكتبة الآداب، 1960م.

3- آرون كوبلاند، كيف تتذوق الموسيقى، ترجمة محمد رشاد بدران، القاهرة: مطبعة مصر، الناشر: الشركة العربية للطبعة والنشر، ب ط.

4- أريك بنتلي، الحياة في الدراما، ترجمة. جبرا إبراهيم جبرا، بيروت: المكتبة العصرية، بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، 1968م.

5- أكرم اليوسف، الفضاء المسرحي- دراسة سيميائية، دار مشرق- مغرب،1994م.

6- الكسندر دين، أسس الإخراج المسرحي : ترجمة : سعدية غنيم، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب،1976م.

7- الكسندر دين، العناصر الأساسية لإخراج المسرحية، ترجمة. سامي عبد الحميد، بغداد جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة، 1972م.

8- الكسندر روشكا، الإبداع العام والخاص، ترجمة. غسان عبد الحي ابو فخر، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1989م.

9- الكسي بوبوف، التكامل الفني في العرض المسرحي – ترجمة. شريف شاكر، دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد، 1976م.

10- آن أوبرسفيلد، مدرسة المتفرج – قراءة المسرح، ج2، ترجمة. حمادة إبراهيم، القاهرة: وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1994م.

11- باتريك بافيس، الفضاء في المسرح، ترجمة. محمد سيف، بغداد: مجلة الأقلام، العدد 2، 1990م.

12- بدري حسون فريد، سامي عبد الحميد: مبادئ الإخراج المسرحي، بغداد، دار الكتب للطبعة والنشر – جامعة الموصل، 1980م.

13- برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، ترجمة. د. جميل نصيف، بغداد: دار الحرية للطباعة، 1983م.

14- بوريس زاخوفا، فن الممثل والمخرج، ط1، ترجمة. عبد الهادي الراوي، عمان: منشورات وزارة الثقافة، 1996م.

15- جمال بنورة، حكاية جدي (قصص)، القدس : منشورات الكاتب، 1981 م.

16- جمال بنورة، حمام في مساحة الدار (قصص)، القدس : منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين، ط1، 1990 م.

17- جمال بنورة، سراج لم ينطفئ – مسرحية مستوطن، القدس: منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين، ط1، 1993م.

18- جمال بنورة، الشيء المفقود (قصص)، القدس : منشورات الرواد، 1982 م.

19- جمال بنورة، كان الموت ونحن على ميعاد (مسرحية)، عكا: منشورات الأسوار، 1980 م.

20- جمال بنورة، الموت الفلسطيني، مسرحية المتهم، عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع، ط1، 1986 م.

21- جوزيف ماشيلي، التكوين في الصورة السينمائية، ترجمة. هاشم النحاس: القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1983م.

22- جون إلتون، الرسم بالنور، ترجمة. ثريا حمدان، القاهرة: مطبعة مصر، 1964م.

23- خليل السواحري، العودة لجمال بنورة، مجلة الصياد، العدد الأول، السنة الرابعة،1979م.

24- دريني خشبة، أشهر المذاهب المسرحية، القاهرة: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المطبعة النموذجية، 1961م.

25- دنيس بابلي، إعادة النظر في الفضاء المسرحي في القرن العشرين، في: أبحاث في الفضاء المسرحي، ترجمة. نور أمين، القاهرة: وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1993م.

26- راسم المدهون، جمال بنورة في مجموعته الجديدة – القدرة البليغة على التوصيل، بيروت : مجلة الحرية، م ت.

27- رونالد هيمن، قراءة المسرحية، ترجمة مدحي الدوري، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة، 1995م.

28- روبرت. ل. هيلر، الأسطورة والرمز، رمزية الإيماءة في مسرحيات برشت، ترجمة. جبرا إبراهيم جبرا، بغداد، دار الحرية للطباعة، 1973م.

29- سامي عبد الحميد، أفكار حول الديكور والإخراج المسرحي العراقي (مقال) بغداد : مجلة المسرح والسينما، مطبوعات المؤسسة العامة للإذاعة والتلفزيون والسينما، العدد 11 – أيلول 1974م.

30- سامي عبد الحميد، إيقاع العرض المسرحي واستجابة جمهوره، بغداد: مجلة أسفار، العدد 15، آذار 1993م.

31- ستوارت كريفش، صناعة المسرحية، ترجمة. د.عبدالله معتصم الدباغ، بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، 1986م.

32- سلمان التكريتي، الموسيقى التصويرية في المسرح، (مقال)، بغداد: مجلة المسرح والسينما، مطبوعات المؤسسة العامة للسينما، العدد 11 – أيلول، 1974م.

33- س. و. داوسن، الدراما والدراسة، ط1، ترجمة. جعفر صادق الخليلي – بيروت / باريس: منشورات عويدات، 1980م.

34- شاكر عبد الحميد سليمان، مفهوم التكوين في الفن التشكيلي (مقال)، الرياض: مجلة الفيصل، دار الفيصل الثقافية، ع108، 1986م.

35- صالح زقوت، أيام لا تنسى – رواية تقول الحقيقة للأماني، مجلة الكاتب، العدد113، أيلول 1989م.

36- طارق العذارى، كتاب إخراج مسرحية (سكان الكهف) مشروع تقدم به الطالب طالب العذارى إلى قسم الفنون المسرحية في كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد وهي من متطلبات نيل درجة البكالوريوس في الإخراج المسرحي بإشراف د. عوني كرومي – بغداد، 1989م.

37- عبد الفتاح رياض، التكوين في الفنون التشكيلية، ط1، القاهرة: الشركة المتحدة للنشر والتوزيع، دار النهضة العربية – 1983م.

38- عبد الرحمن شلش، مدخل إلى فن المسرحية، الرياض: مرامر للطباعة الإلكترونية، ط1، 1983م.

39- علي شلق، الفن والجمال، ط1، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1982م.

40- علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، الكويت: مطابع اليقظة منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1980م.

41- عماد حاتم، مدخل إلى تاريخ الآداب الأوروبية، ليبيا : الدار العربية للكتاب، ط2، 1984م.

42- فخري صالح، قراءة في مجموعة حكاية جدي لجمال بنورة – بين النص القصصي وعفوية النص، الشعب الثقافي، م ت.

43- فرانك. م. هوايتنج، المدخل إلى الفنون المسرحية: ترجمة كامل يوسف وآخرون، القاهرة / مطابع الأهرامات التجارية، الناشر دار المعرفة بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر – نيويورك، 1970م.

44- فرد. ب. ميليت، جيرالدين بنتلي، فن المسرحية، ترجمة. صدقي حطاب، بيروت: دار الثقافة، بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، 1966م.

45- فسيفولد ماريخولد، في الفن المسرحي ج2، ف1، ترجمة. شريف شاكر، بيروت: دار الفارابي.1979م.

46- لويس مليكة، الديكور المسرحي، القاهرة : الدار المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، 1966م.

47- ليلى زهران، الأسس العلمية والعملية للتمرينات والتمرينات الفنية، القاهرة : دار الفكر العربي، 1982م.

48- لين اكسنفورد، تصميم الحركة، ترجمة. سامي عبد الحميد – بغداد: دار الكتب للطباعة والنشر، 1981م.

49- كريم رشيد الخزرجي، جماليات المكان في العرض المسرحي العراقي المعاصر، (رسالة ماجستير غير منشورة)، بغداد: كلية الفنون الجميلة، 1989م.

50- مارجوري بولتون، تشريح المسرحية، ترجمة. دريني خشبة، القاهرة: مطبعة الأنجلو المصرية، 1962م.

51- محمد حامد علي، الإضاءة المسرحية، ط1، بغداد: مطبعة الشعب، منشورات جامعة بغداد، أكاديمية الفنون الجميلة، 1975م.

52- محمد دروبي كنعان وآخرون، الميسر في اللغة العربية، اربد: دار الأمل للنشر والتوزيع، ط1، 1990م.

53- محمد محمود الجبوري، الشخصية في ضوء علم النفس، بغداد: مطبعة دار الحكمة، 1990م.

54- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، بيروت: دار الثقافة، دار العودة،1973م.

55- معيوف ذنون حنتوش وآخرون، المبادئ الفنية والتعليمية للجمباز والتمرينات البدنية، الموصل: مطابع جامعة الموصل، 1985م.

56- موريس فيشمان، تدريب الممثل، ترجمة. نور الدين فارس، القاهرة – المطبعة العربية، منشورات الدار المصرية للتأليف والترجمة، ب ت.

57- ميسون عبد الرزاق البياتي، الأبعاد الثلاثة للشخصية المسرحية، (رسالة ماجستير)، بغداد: كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد،1988م.

58- نورثروب فراي، تشريح النقد، ترجمة. د. عادل عصفور،عمان: مطبعة الجامعة الأردنية، 1991م.

59- ناثان نوبلر، حوار الرؤية – مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية – ط 1، ترجمة. فخري خليل، بغداد: مطابع دار الحرية، دار المأمون للترجمة والنشر، 1987م.

60- نبيه القاسم، جمال بنورة في كان الموت ونحن على ميعاد ودور أديبنا في الظرف الراهن، الاتحاد، الجمعة 8 أيار 1981 م.

61- هيننج نيلمز، الإخراج المسرحي، ترجمة. أمين سلامة، القاهرة: مطبعة مصر، نشر بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر القاهرة – نيويورك – 1961م.

ثانيا: المعاجم:

1- إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ب ت.

2- ابن سينا، أبو علي الحسين، رسالة الحدود، تحقيق عبد الأمير الأعسم، ب ت.

3- ابن منظور، لسان العرب، بيروت: مجلد 13، 1956م.

4- أبو عبد الرحمن بن احمد الفراهيدي، كتاب العين، ج 7، تحقيق مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، بغداد : دار الرشيد للنشر، 1981م.

5- عبدالقادر الجرجاني، كتاب التعريفات، دار الكتاب المقدس، بيروت: 1985م.

6- الكندي، الحدود والرسوم، تحقيق عبد الأمير الأعسم ضمن كتاب المصطلح الفلسفي عند العرب، بغداد : منشورات مكتبة الفكر العربي، ب ت.

7- محمد مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، بيروت: منشورات دار مكتبة الحياة، المجلد 9،ب ت.

8- مسعود جبران، معجم الرائد، بيروت : دار العلم للملايين، ط 4، 1981.

9- المنجد في اللغة والإعلام، بيروت: دار المشرق، ط3، 1973م.

ثالثا: الرسائل الشخصية:

1- جمال بنورة، رسالة شخصية مرسلة من بيت ساحور – فلسطين المحتلة للمؤلف بتاريخ 11 / 2 / 1997 م.

2- جميل جرايسة، رسالة شخصية مرسلة من بيت ساحور – فلسطين المحتلة للمؤلف بتاريخ 1997/1/2 م.

فهرس

السيرة الذاتية



د. يحيى سليم البشتاوي

- مخرج وناقد مسرحي أردني.

- حاصل على شهادة دكتوراه / فلسفة في الفنون المسرحية، اختصاص الإخراج المسرحي، من كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد - جمهورية العراق، 2003م.

- يعمل مشرفا في وزارة الثقافة.

من مؤلفاته :

1- بناء الشخصية في العرض المسرحي المعاصر، إربد : دار الكندي للنشر والتوزيع، 2004م.
2- المضامين الفكرية والجمالية في المسرح السياسي،اربد : دار الكندي للنشر والتوزيع، 2004م.
3- أزمة الإنسان في الأدب المعاصر، عمان : وزارة الثقافة، 2006 م.
4- الوظيفة وموتها في العرض المسرحي، عمان : أمانة عمان، 2007 م.
5- التكنولوجيا في العرض المسرحي (كتاب مشترك خاص بأوراق الندوة الفكرية المنعقدة على هامش مهرجان المسرح الأردني الرابع عشر / الدورة العربية السادسة) عمان : من 14-2007/11/27م.
6- فلسطين في المسرح العربي، عمان : وزارة الثقافة، 2008 م.
7- الرؤية الأولى : دراسات في الأدب المسرحي، عمان : وزارة الثقافة، 2009 م.
8- وقفات في الفلسفة والفن، عمان : أمانة عمان، 2009 م.
9- توظيف التراث في المسرح العربي، الشارقة: الدائرة الثقافية، 2011م.
10- مدارات الرؤية - دراسات في الفن المسرحي، عمان: دار الحامد للنشر والتوزيع، 2011م.
11- المسرح والقضايا المعاصرة، عمان: دار الأكاديميون للنشر والتوزيع، بدعم وزارة الثقافة، 2011م.

أخرج للمسرح عددا من العروض المسرحية منها :

1- مسرحية (الساكن الجديد) لـ (يونسكو).
2- مسرحية (القاتل) المعدّة عن قصة قصية لـ (تشيكوف).
3- مسرحية (المتهم) لـ (جمال بنورة).
4- مسرحية (هند الباقية في وادي النسناس) لـ (إميل حبيبي).
5- مسرحية (عائد إلى حيفا) إعداد وإخراج عن رواية بالاسم نفسه للأديب (غسان كنفاني).

- عضو في نقابة الفنانين الأردنيين.
- عضو في الهيئة العربية للمسرح.



منهجية
الإخراج المسرحي



الأكاديميون للنشر والتوزيع
عمان - الأردن
تلفاكس: 5330508 6 962+
E mail.academpub@yahoo.com

